L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

DECEMBRE 1979

N° 263

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 75	F. 90 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 95	F. 110 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

C'est à **M. MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

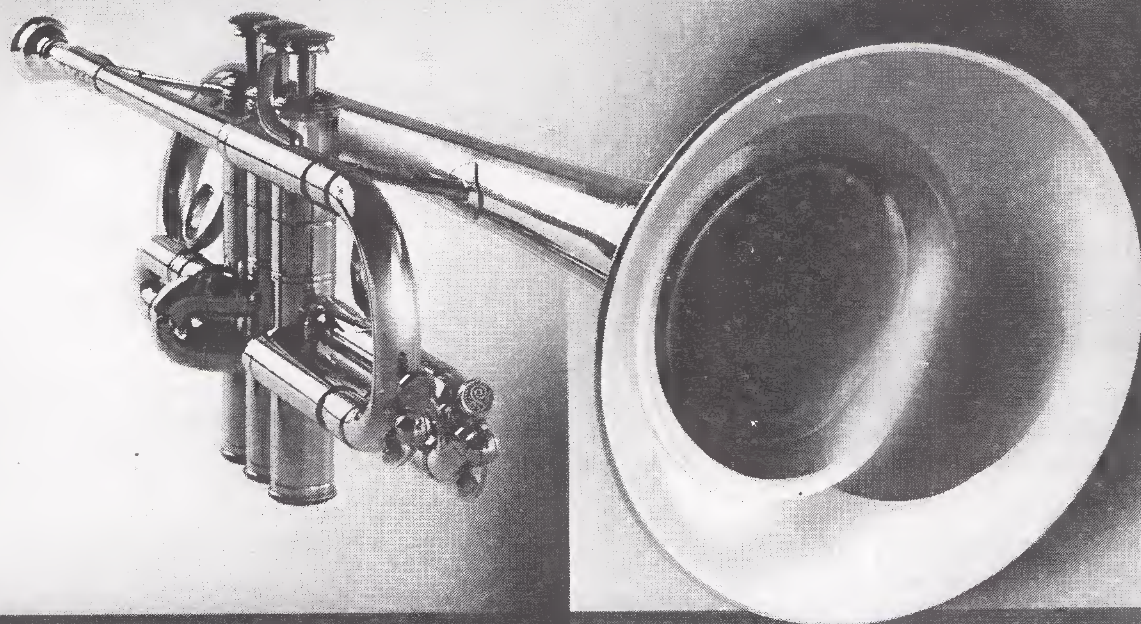
DIRECTION :

E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

36ème Année N° 263

DECEMBRE 1979

SOMMAIRE




HENRI
SELMER
PARIS

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE (1)



(Photo Lipnitski Viollet)

RAYMOND LOUCHEUR

1899 - 1979

Raymond Loucheur nous a quittés, après une existence qui fut un modèle de réserve et d'efficacité, dont l'action artistique fut tout entière au service de l'Art, de cette Musique qu'il servit avec une confiance inébranlable en ses vertus d'enrichissement et d'union.

D'autres ont dit mieux que je ne pourrais le faire en ces quelques lignes, la qualité artistique essentiellement française de l'œuvre du disparu, la mâle beauté de son inspiration, la solidité sans faille d'un métier qu'admiraient les musiciens, tout autant que la résonance humaine de ses œuvres qui ont toujours attiré l'adhésion du public, dans les occasions trop rares qui lui ont été données de les applaudir . . . Je voudrais simplement redire mon admiration pour mon prédécesseur. J'ai souligné, lors de l'hommage que nous lui avons tous rendu le 12 mai 1979, la confiance qu'il suscitait parmi ses professeurs, tout autant que parmi les étudiants du beau Centre de Préparation au C.A.E.M. du Lycée Jean de La Fontaine, qu'il avait créé. J'étais de ceux-ci, et nous avions foi en notre vocation, en notre mission, suivant en cela l'exemple qu'il nous donnait. Car Raymond Loucheur fut essentiellement un homme de devoir, droit et généreux, discret et efficace, tout entier offert au Service Public dont il assumait la lourde responsabilité avec une énergie et une lucidité que n'altérèrent jamais ni les coups terribles que le sort lui réserva dans sa vie familiale, ni le désir, qu'il dut sans doute bien souvent réfréner, d'accorder la priorité à son œuvre artistique.

Que Raymond Loucheur demeure pour nous un modèle, pour son intégrité, pour sa modestie, pour sa fidélité aux valeurs humaines, pour son action bienfaisante, pour son amour de l'enfance à laquelle nous consacrons nos efforts : l'action sérieuse dans notre tâche sera le meilleur hommage que nous pourrons lui rendre.

Qu'il repose en paix sur cette côte du Vexin qu'il affectionnait, près de ceux qu'il a aimés, mais que toujours il vive parmi nous, dans la richesse bienfaisante de sa Musique, et dans l'efficacité de son action pédagogique au Service public.

Josette AUBRY
Inspecteur Général
de l'Instruction Publique

(1) Réservé aux abonnés de l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ».
Ce supplément paraît 5 gois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

VENISE

Sa musique, son théatre, ses fêtes.

Quand je cherche un mot
pour remplacer celui de musique,
je ne trouve jamais que Venise

NIETZSCHE

SOMMAIRE

TEXTES CHOISIS ET COMMENTES

F. 55

ARNOLD SCHOENBERG (1874- 1951
ERWARTUNG, op. 17, 1909
Monodrame d'après un texte de Marie Pappenheim

FRANCIS POULENC (1899-1963)
LA VOIX HUMAINE
Tragédie lyrique en un acte d'après un texte de Jean Cocteau (1959)

par
Philippe ALLENBACH

Deux musiciens, deux langages :
une même approche visionnaire du coeur humain

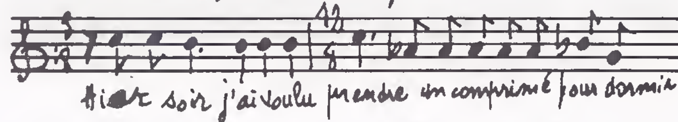
La «Voix humaine», comme il a été dit plus haut, ne présente pas de difficultés particulières, par rapport à «Erwartung». Les intervalles y sont le plus souvent beaucoup plus conjoints, et les passages d'un registre à l'autre s'y font graduellement, sans heurt ni violence. A titre d'exemple, voici un passage déjà mentionné, du chiffre 57 à 58. La femme avoue son mensonge, sa solitude exacerbée. Son récitatif, parti d'un si bémol, atteindra au contre-ut par une progression chromatique très contrôlée.

Si nous confrontons, par contre, les différents modes de chant utilisés par les deux musiciens, nous constatons, malgré et à l'intérieur même d'un parti pris consistant en un récitatif qui modèle ses contours mélodiques ou son débit rythmique très varié aux exigences du texte, celui-ci peut A TOUT MOMENT basculer vers le chant, ou vice-versa. Ces mutations nombreuses évitent tout risque de monotonie ou de grisaille.

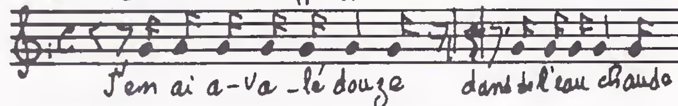
Dans la «Voix humaine», le passage qui va de 4 mesures avant 61 à 63, (récit du suicide), offre, en effet, un exemple particulièrement édifiant d'un traitement très diversifié de la voix.

4 mesures avant 61. ICI ... Je n'ai rien mangé... Je ne pouvais pas... J'ai été très malade... : récitatif d'abord «à découvert», puis avec le simple appoint d'une clarinette basse. (la mesure est à 3/4. Débit rapide, nerveux).

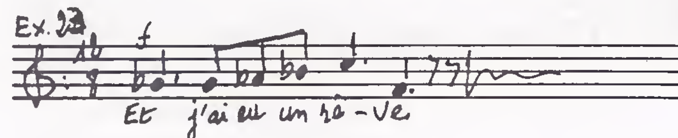
- 61. «Douloureux mais très simple». La femme dit : Hier soir, j'ai voulu prendre un comprimé pour dormir... On s'oriente nettement vers un récitatif arioso prenant appui sur toutes les cordes, plus la harpe et une clarinette, et dans un mouvement très souple de valse lente en ut mineur.
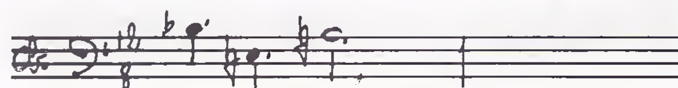


61, mes. 8-9-10. Retour au Récitatif



62. «et j'ai eu un rêve...» A nouveau le chant. Cette impression est renforcée par les beaux contrechants dessinés par le violoncelle et la contrebasse.

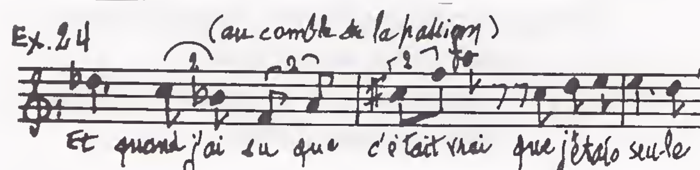






* Voir EDUCATION MUSICALE nº 261 et 262

Enfin, à 62, mesure 5, «Au comble de la passion», la ligne vocale accuse une ampleur et une mobilité plus grandes encore, et elle est puissamment soutenue par tout l'orchestre. Les violons 1 et 2 doublent la voix à l'unisson.

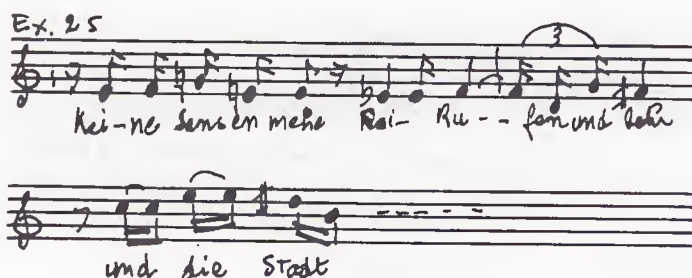


Deux mesures plus loin, nouveau retour au récitatif.
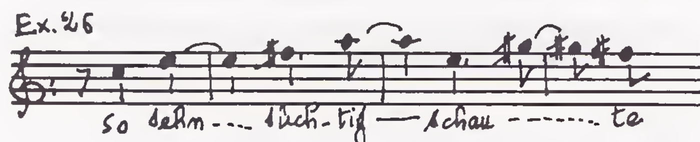
Quant à «Erwartung», l'alternance entre les oscillations constantes entre le grave et l'aigu, sur des intervalles démesurés et des valeurs rythmiques précipitées, nerveuses, et les moments où ce régime vocal fait place à des lignes plus conjointes, un rythme moins resserré et plus régulier, atteste elle aussi une grande diversité dans le traitement de la voix.

Quelques exemples : mesures 50 à 60.

Entre 50 et 56, la femme évoque, avec un calme relatif, des souvenirs chers... Les inflexions qui lui sont confiées demeurent proches du récitatif.

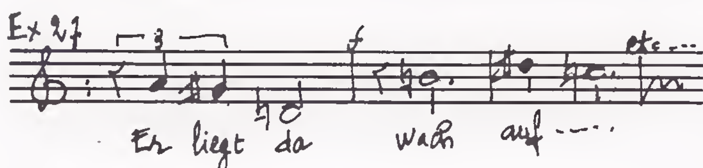


Puis, à 56, le rythme s'élargit, at au lieu de et , la ligne vocale prend une belle ampleur lyrique, contrastant admirablement avec ce qui précède.

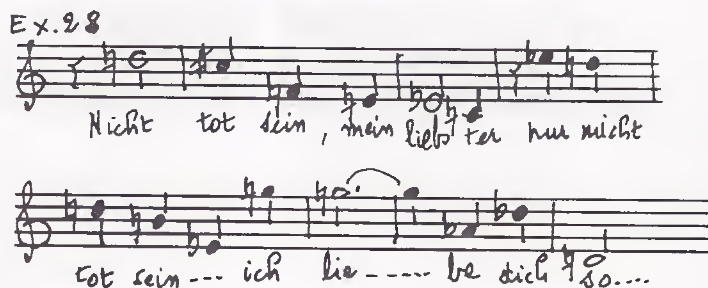


L'exemple suivant, qui montre bien l'acheminement progressif de la voix vers un récitatif-arioso, est emprunté à René Leibowitz.

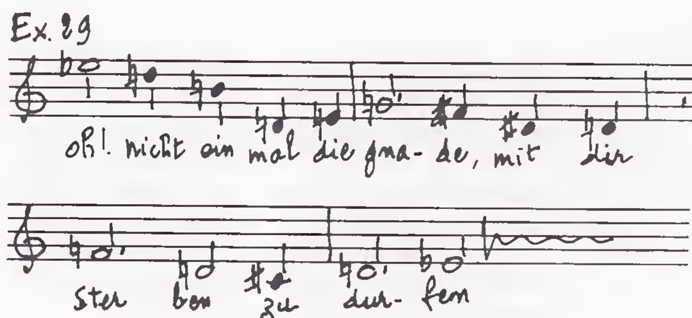
a) Mes. 195... «Le «Parlando» se transforme peu à peu en «Arioso», de par un discours de plus en plus soutenu» :



b) Mes. 201... «L'arioso se réalise complètement. Discours plus soutenu encore. Grande variété des registres et des intervalles».



Dernier exemple : mes. 353 et suivantes : «oh pas même la grâce de pouvoir mourir avec toi... Comme je t'ai aimé»... Le découragement et la tendresse passionnée trouvent ici des accents d'un très beau lyrisme, proches du chant : intervalles plus conjoints, plus vocaux : 2de mineure descendante, tierce mineure et sixte mineure descendantes, 2de mineure ascendante... etc..., alternance régulière de blanches, noires, et blanches pointées : tempo «adagio».



ORCHESTRE et ECRITURE
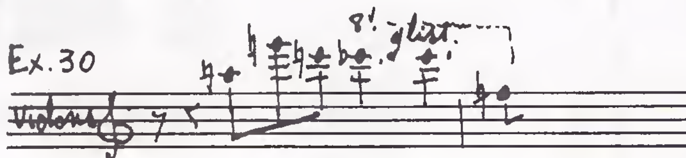
Si l'on en vient à comparer les deux orchestres utilisés par nos deux musiciens, on constate que celui de Schoenberg est sensiblement plus fourni que celui de Poulenc. Pour 17 bois chez Schoenberg, on n'en trouve que dix chez Poulenc ; de même pour les cuivres : 12 chez Schoenberg, 6 chez Poulenc ; quant aux cordes, on ne trouve pas moins de 30 violons, 14 altos, 10 à 12 violoncelles, 8 à 10 contrebasses dans «Erwartung». Il faut cependant insister sur le fait que, malgré un orchestre aussi abondant, dans «Erwartung», les combinaisons instrumentales «s'élaborent constamment à partir de combinaisons d'instruments solistes».

Cette tendance à une «écriture de chambre au sein d'un grand orchestre» s'inscrit dans le prolongement de l'orientation de l'orchestre vers une «réduction des moyens» en réaction contre le gigantisme orchestral des «Gurrelieder» et de nombreuses oeuvres de la fin du 19ème et du début

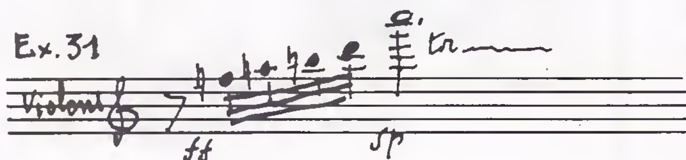
du 20ème siècles. Cette tendance s'explique aussi par l'importance que Schoenberg -- ses idées sur l'opéra en font foi (Le «Style et l'Idée, page 87) -- accordait à la voix qui ne doit jamais, comme il le reprochait à Wagner, «évoluer sur un fonds symphonico-dramatique dont elle n'arrive pas à se détacher avec le relief nécessaire». (Il y aurait toute une étude à faire sur l'orchestre d'«Erwartung, mais nous devons ici rester dans les limites de notre propos).

Dans cette oeuvre, l'orchestre et la voix, loin de se gêner mutuellement, s'**ajoutent** bien plutôt leurs pouvoirs pour **conjurer le destin**. Parmi tous les moyens employés, un des plus remarquables est bien l'utilisation des instruments dans des registres extrêmes, et notamment les violons dans le suraigu.

Mes. 333. Moment de jalousie exacerbée. La montée vocale est renforcée par celle des violons jusqu'a un mi bémol suraigu, suivi d'une descente jusqu'au fa 5è ligne.



Ou encore à 229, peu après la découverte du corps : trait fulgurant des violons aboutissant à un do suraigu longuement trillé...



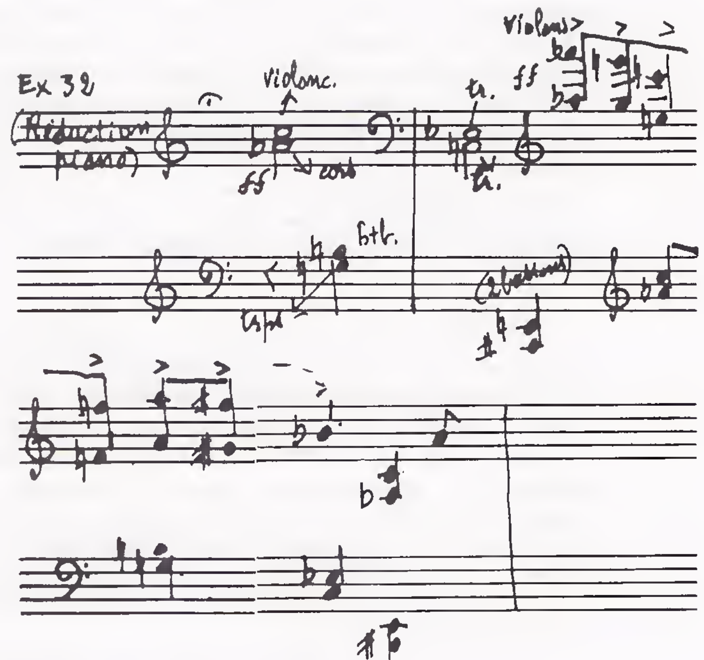
Un des aspects les plus saisissants de l'orchestre d'« Erwartung » réside dans l'utilisation de tous les registres à la fois, du grave à l'aigu, en l'espace de deux ou trois mesures. Un exemple remarquable se trouve aux mesures 349-350.

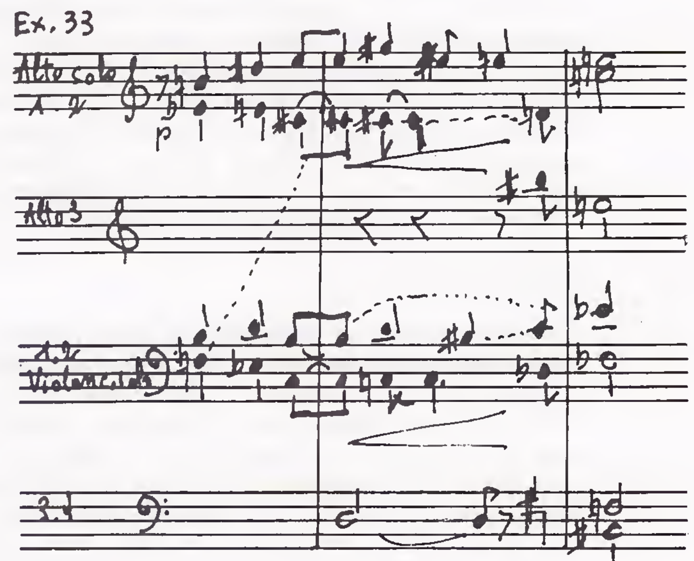
349. Violoncelles et cors, dans le médium de l'orchestre, sur une tierce douloureuse, désespérée.

350. Trombones dans le grave, au premier temps.

2e temps : 3 bassons dans l'extrême grave, encore sur une tierce mineure. (Il est à noter que la consonance de tierce intervient toujours aux moments des plus tragiques, et revêtue d'un caractère de fatalité inexorable). Simultanément, descente pathétique aux violons, en partant de l'aigu, que les altos reprennent en imitation libre, et eux-mêmes contrepointés par les clarinettes et les hautbois.

Un dernier exemple enfin, qui peut servir de témoignage — et d'utilisation de tous les instruments en solistes — et d'une tendance à l'exploitation systématique du chromatisme ABSOLU. (Il a déjà été fait allusion, plus haut, à l'atonalité totale de cette œuvre).





exemples 33

1) 2 violoncelles soli font à 56 : do
2) Alto solo 2 : Do dièse ré, mi bémol mi bécarre
3) Violoncelle solo 1 : fa fa dièse sol
4) Violoncelle 2 : sol la bémol
5) Violoncelle 1, à 5 : la bécarre
6) si, à 56, alto 1 solo.

Les accords qui résultent de la superposition des différentes parties ne peuvent plus être rattachés en rien aux ac-

cords liés à la tonalité et perdent toute relation fonctionnelle entre eux. Le texte d'« Erwartung » où les tensions succèdent aux tensions, sans qu'il n'y ait jamais de réel répit, pourrait bien avoir servi de catalyseur dans ce « no man's land » où s'aventure Schoenberg avec un renoncement aussi radical aux possibilités offertes par la tonalité. Dans aucune des œuvres précédentes, en effet (3 pièces opus 11, Georgelieder pour piano et chant, et cinq pièces opus 16) Schoenberg ne se hasarda avec autant d'audace dans ce domaine inexploré qu'est l'atonalité absolue.

L'orchestre de la « Voix humaine » évolue dans une tessiture moins large, ne demande pas de prouesses spéciales aux instruments, mais n'en projette pas moins, et avec autant de force, la même lumière cruelle chaque fois que le texte le demande. Il en est ainsi de tout le passage déjà mentionné plus haut, de 43 à 55, où la communication téléphonique, ultime recours contre l'irrémédiable, est coupée. A 43, la détresse intérieure de la femme est traduite par les sonorités méchantes de deux bassons, deux « cors cuivrés », et la répétition obstinée d'une seconde mineure au cor anglais sur un « ff ». A 45, ce sont les sonorités crissantes des cordes sur un « ff ».

Tous les agrégats sonores utilisés dans ce passage sont IRRÉDUCTIBLES à l'analyse tonale, et doivent être acceptés comme tels. Il y a dans cette œuvre un libre mélange de moments franchement tonaux, par exemple toute la fin en la mineur, ou le passage cité plus haut en ut mineur, et des moments de libre atonalité. En cela, Francis Poulenc se révèle bien encore un musicien typiquement français, dont le monde mélodico-harmonique, délibérément diatonique, peut aussi bien se nourrir aux sources d'une tradition tonale profondément élargie, repensée, que s'en écarter, si, par exemple, une libre atonalité lui semble mieux convenir à ce qu'il se propose d'exprimer.

On peut espérer, au terme de cette étude, que les nombreux exemples qui ont fourni les éléments de rapprochement entre ces deux bouleversants témoignages de l'art lyrique du 20e siècle auront paru suffisamment plausibles et probants, et qu'ils en justifient le titre : en effet, si, à l'analyste qui ne s'en tiendrait qu'aux notes la confrontation peut paraître surprenante, celui qui, par contre, veut bien voir au-delà d'elles devra reconnaître que, dans ces deux œuvres, l'instinctif Poulenc et le théoricien inspiré Schoenberg se rejoignent en un même sens visionnaire du cœur humain, un même sens aigu du tragique, et que le meilleur défenseur d'une œuvre réside dans sa beauté intrinsèque et dans la fascination qu'elle exerce sur l'auditeur, et non pas dans les théories qui en ont précédé ou soutenu la création. Selon la belle formule, « l'Esprit souffle où il veut... ».

L'ANIMATION SCOLAIRE

par

les Professeurs d'Education musicale

A un moment où notre Enseignement subit des attaques malsaines à l'extérieur de l'Education, il nous est agréable de soumettre à votre attention les documents ci-après. Prenez exemple. **Faites Front.** Mettez en évidence vos activités pédagogiques et artistiques. Soyez **les Maitres de la Musique dans votre Etablissement** ; ne vous laissez pas intimider par des groupes venus de l'extérieur qui cherchent à démolir la qualité et la haute compétence du professeur d'Education Musicale, dans le but de prendre sa place.

Il faut que le **Ministère reconnaisse la valeur de son personnel** et fasse des efforts pour lui donner tous les moyens nécessaires à sa fonction. A un moment où la Musique prend une place prépondérante dans la Vie Française, le professeur d'Education Musicale dans l'Enseignement ne doit pas être un subalterne.

A. MUSSON

RENCONTRES MUSICALES DE ROANNE

Siège Social : Lycée Jean Puy.
Fondateurs : Mr M. MILLIEN, professeurs d'E. Musicale.

Les Rencontres dirigées par plus de 13 professeurs d'E. Musicale avec le concours des Inspecteurs départementaux de l'Enseignement Primaire, des Directrices, Directeurs, des Proviseurs, Lycée, C.E.S., Institutions, sont en progression constante.

Consolidant son enracinement dans la jeunesse scolaire, où elle comptait déjà 4.300 adhérents - pour atteindre maintenant 4.500 -, notre association a fait porter son effort sur l'élargissement de son audience au sein du grand public et ce, en organisant des «rencontres» tous azimuts en un large éventail musical. Mais le cap choisi au départ est maintenu : **musique de qualité à tarifs modiques.** C'est ainsi que la carte «R.M.R.» pour les trois initiations musicales annuelles est encore restée, cette année, à 6 F (2 F par concert).

Ajoutons que, dans le primaire, cette somme de 2 F est toujours facultative, dans la limite de 25% d'élèves éventuellement non-payants, afin qu'aucun ne soit privé de concert pour raison d'argent. De plus, les 2 F servent en priorité à payer les cars spéciaux qui sont loués pour transporter, à l'aller comme au retour, les enfants des écoles périphériques et des villages alentour. Il n'échappera à personne que 2 F n'y suffisent pas. Aussi sommes-nous reconnaissants chaque fois qu'une municipalité ou qu'un comité de parents d'élèves accepte d'aider au financement de ces transports.

Le programme scolaire de la SAISON DES RENCONTRES MUSICALES 1978-79 a été varié, ainsi qu'en témoignent les thèmes des 30 concerts commentés répartis en trois séries d'«Initiations musicales» :

o **Premier thème : présentation du clavecin et de la flûte traversière** par Yannick Le Gaillard et la flûtiste américaine Cathy Chastain, tous deux 1ers prix du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Avec un sens pédagogique allié à une grande gentillesse, ces deux artistes ont fait aux élèves les honneurs de leur instrument, notamment à l'aide de diapositives, puis leur interprètèrent des extraits de la «Toccata en ré mineur», ainsi que de la «Sonate en La majeur» de J.S. Bach ; de l'exquise sonate de Vivaldi «Il Pastor» ; d'une sonate de Blavet, pour finir par «Syrinx» de Debussy.

o **Le second thème** était à la gloire du **chant choral** (la voix humaine étant le premier instrument de musique, n'est-il pas vrai, le plus ancien et le plus naturel ? Ce qu'on a trop souvent tendance à oublier).

Deux sources furent mises à contribution: tout d'abord la chorale du Lycée Friedrich List, de Reutlingen, accompagnée d'un groupe instrumental du même Lycée, qui vint à Roanne donner un «Festival Schubert» à l'occasion du 150e anniversaire de la mort du maitre. Sous la direction de Mme Elisabeth Wacker, les 62 jeunes et talentueux choristes

d'outre-Rhin, présenteront un remarquable aperçu de l'oeuvre de Franz Schubert, qu'il s'agisse de ses lieder , à travers «La truite», «La rose de bruyère», «Le chasseur», ou encore des cantates «Le berger sur le rocher» et «Chant de victoire de Myriam». Interprétées en allemand, ces pièces furent réservées aux élèves des collèges et des lycées, plus à même de les apprécier.

Pour les enfants des écoles primaires, c'est au groupe vocal **Decibel Canto** qu'a été confié le soin d'entrainer son jeune auditoire ravi dans un tour du monde de mélodies et de rythmes empruntés aux folklores les plus divers : russe, espagnol, hébraique, anglais, français (bien sûr), comme aussi bien au répertoire contemporain : Bécaud, Ferrat et tant d'autres. Et, l'enthousiasme aidant, signalons que le chef réussit l'exploit de faire reprendre en choeur un refrain par les 450 enfants qui emplissaient le théâtre.

o **Le troisième thème** est consacré à **l'orchestre de chambre.** Il s'agit, en fait, de présenter à nos élèves un «historique de la musique de chambre», du XVIIe siècle à nos jours, à travers une quinzaine de courts extraits suggestifs, empruntés aux différentes époques et aux styles les plus divers, dans le but de mettre en évidence les sensibilités mouvantes qui ont marqué l'âme de l'Occident depuis trois siècles. C'est à la jeune formation d'instrumentistes professionnels réunis sous le nom des «Musiciens de Fourvière» que reviendra le mérite de conduire nos élèves dans cette quête subtile, sous la baguette de leur chef et fondateur, M. Germser. Détail, mais révélateur de la haute idée que ces artistes se font de leur art, les «Musiciens de Fourvière» jouent en habit, même devant les scolaires.

La saison RENCONTRES MUSICALES «Tout public» a suivi, en l'élargissant, le programme que nous venons d'évoquer. Fondée sur le souci d'ouverture, elle s'est illustrée par une série de «rencontres» des plus diverses : rencontre avec le «rock» et le groupe «Atome» de Charlieu, rencontre avec notre concitoyen Yannick Le Gaillard et l'américaine Cathy Chastain, rencontre - ou plutôt retrouvailles - avec nos amis de Reutlingen lors du «Festival Schubert», rencontre avec Pergolèse et sa «servante-maitresse» présentée par M. Lombard et les étudiants du Conservatoire de Lyon, retrouvailles avec nos amis du groupe vocal **Decibel Canto**, enfin voyage à Reutligen où les 33 élèves de la chorale du Lycée Jean-Puy représenteront les RENCONTRES MUSICALES DE ROANNE aux fêtes du XXe anniversaire du jumelage de nos villes et, au côté des choristes du **Decibel Canto**, participeront à une veillée musicale au Lycée Friedrich List. Et pour couronner le tout, rencontre avec les «Musiciens de Fourvière» que notre association a engagée, en liaison avec l'A.V.A.L., pour un concert public en l'église de Villerest, dans le cadre haut en couleurs de la fête médiévale.

A ce propos, signalons une coincidence qui mérite d'être soulignée : le concert du 31 mai, qui a eu les honneurs de la télévision à l'église de Villerest, marque le franchissement du cap des 200 concerts par notre association, laquelle atteindra les 209 concerts à la clôture de la saison 78-79. Depuis sa création au printemps 1974, avec bientôt 209 concerts à son actif, notre association aura totalisé environ 75.000 auditeurs dont 65.000 scolaires.

Jean MILLIEN

REQUIEM DE MOZART
par les Chœurs et l'Orchestre J.B. Corot du Lycée de Savigny à la Madeleine

Professeur, G. BOULANGER

Il est vrai que l'amour ose contre l'impossible et néglige les incrédules. L'amour de la musique n'est pas le moins audacieux, qui sait partir de rien. Il consume les heures patientes et laborieuses en une brève mais riche durée, dont le souvenir subvient aux pénuries quotidiennes. Ainsi la grâce se communique à la foi, sans que l'on sache par quelle voie. Ce soir de printemps où l'église de la Madeleine s'était déjà remplie d'un public qui venait entendre le **Requiem** de Mozart, en suite de la **Missa brevis** dite **des oiseaux**, lorsque les gens de l'orchestre eurent raclé leurs discordances préalables et que les chemises et corsages blancs eurent éclairé les gradins des choristes, après qu'une ovation convaincue et sans emphase eut salué l'entrée du chef et prouvé que Gérard Boulanger, âme fervente de ce ressemblement, n'était pas un inconnu devant le public parisien, ce soir enfin clos aux bruits de la ville s'est effectivement transmué, pour le millier d'attentions anonymes soudain unifiées là, dans l'éphémère durée conquise par la foi et offerte à la grâce.

Il y a dans le musique un élément imprévisible d'attente et d'anxiété, qui tient à son jaillissement même. Or, dans cet infinitésimal, à la limite de l'effusion et de la décision, se tiennent également cachés la liberté et le génie de l'interprète. L'œuvre la plus connue passant par là a chance de naître comme pour la première fois. O merveilleuse justice de la naissance, en qui les enfants sont royaux par la seule souveraineté de la vie. Ainsi en est-il de la naissance musicale ; car il faut inlassablement rappeler que la beauté propre à l'interprétation procède de la vie, que c'est cette vie que la science subtilise et fait irradier, mais sans jamais lui être substituable. C'est là-dessus que l'amateur fait souche et c'est par là qu'il est puissant. **Gérard Boulanger** l'a compris avec une intelligence qui n'est pas assez partagée parce qu'elle n'est pas encore reconnue comme elle le doit. Il a joint de manière rare son inspiration d'artiste à une générosité de pédagogue ; et avec une téméraire obstination, il a su insuffler le sens le plus haut de la musique à l'imagination et au geste vocal de garçons et de filles jeunes dont les voix ont gardé la sauvagerie et la clarté de l'air et de l'eau. Il a greffé Mozart, après Haendel, Fauré, Purcell, Marc-Antoine Charpentier, sur la croissance de l'élément naturel. De là ces interprétations qui étonnent par l'ampleur de leur présence, la puissance contagieuse, souvent bouleversante, de leur conviction passionnée, et l'autorité

qui en articule l'émotion.

Dans la nef massive de cette église de la Madeleine, vidée des applaudissements bruyants qui rouvrirent les portes aux bruits de la ville, quelques groupes stagnaient tandis que le flot s'écoulait sur l'escalier du parvis entre les distributeurs d'annonces des prochains concerts. Si tôt brisée la fervente unité ? si vite dissoute cette passion ? Je ne le pense pas, s'il est vrai que plus d'un de ce millier dispersé a rêvé un moment et cru découvrir, tel soir de printemps, le **Requiem** si bien connu, rendu à sa jeunesse sombre, violente, intacte.

R. Bc R. BOURGNE

VIVRE AVEC LES ELEVES

Professeur d'E. Musicale : Mme FOUQUET.

Sous ce titre, nous relevons avec plaisir dans le «Courrier de l'Education» les efforts déployés par Mme FOUQUET (Educ. Musicale et Mr POUCHAIN (lettres) tous deux professeurs au Lycée Buffon, pour une Animation culturelle et péri-scolaire dans un petit village du Calvados.148 élèves des 2 cycles en 1979 ont animé la petite ville d'Asnelles. Spectacle poésie, théâtre **Musique, concert à l'Eglise**, ; c'est un véritable travail entre Professeurs «de l'Education Manuelle pour les accessoires de théâtre au professeur d'Allemand qui a expliqué aux élèves un choral de Bach qu'ils ont chanté, mais dont le texte dépassait largement leur niveau, cinq ou six disciplines ont été intéressées à l'affaire». Dans le cadre du 10% et au-delà, félicitons une telle entreprise : esprit d'équipe, souci d'interdisciplinarité, un Proviseur compréhensif. Bravo et souhaitons que de nombreux professeurs d'E. Musicale puissent obtenir de leur Administration, des Collègues des autres disciplines, des parents l'appui indispensable à de telles réalisations.

Par ailleurs, dans le derniers bulletin de l'A.P.E.Mu. **6**, Impasse Macier 77100 Meaux, nous relevons :

o le Compte-Rendu des Concerts de l'A.R.O.C.E.A. qui regroupe plusieurs chorales de lycées de la Région Parisienne dirigées cette année par Mr PETILLOT, professeur au Collège P.V. Couturier à Champigny) par M. Fr. LELEU, professeur à BUC.

o Egalement les efforts déployés par M. WARCOLLIER à Brie-Comte-Robert qui termine son exposé par «Bien sûr, c'est beaucoup de travail, mais c'est vraiment notre «bouffée d'oxygène»...

o En Lorraine, des formations issues des Collèges et Lycées de Nancy, Mirecourt, à Metz, à Vandoeuvre où les professeurs d'E. Musicale présentent leurs chorales, leurs groupes instrumentaux. Tous de très haute qualité, et où la presse locale applaudit à leurs succès.

Dans le même numéro de l'Association, un excellent article signé F. LELEU professeur à Buc sur «l'Animation d'une Chorale Scolaire».

A. MUSSON



Jean Bonaventure LAURENS (1861)

MIREILLE

par
Marie Broussais

en Provençal

et les Chants des Félibres

«Il y a une vertu dans le soleil» s'exclamait LAMARTINE - **Mireille** lue - dans le courant d'un Entretien qui devait faire date.

Enregistrement historique, grande première «Opéra de France», voici, 115 ans plus tard, les meilleurs moments de la **MIREIO** de MISTRAL et de la **MIREILLE** de GOUNOD réconciliés pour l'honneur et la plus grande gloire de la Provence et de sa langue immortelle.

Au mouvement tournoyant de LA RESPELIDO du Maitre de Maillane qui fait aller la voix, la précède, la sertit, tout le Midi accourt regroupé derrière les bannières des créateurs du Félibrige ; mais si chanter est endormir son mal, nul ne saurait entendre sans émotion LIS ESTELLO de Théodore AUBANEL, un «Temps des Cerises» qui connait le dénouement du «Petit Mouchoir de Cholet». L'auteur de **La Miougrano entre duberto** chante le mal d'amour à la manière des Troubadours, de leur pudeur, de leur sens de l'image et la musique souligne le texte de son infinie tristesse : «ti bèus iue».

Comment résister à cette invitation à la danse de CHARLOUN et de sa MAZURKA SOUTO LI PIN où le rebondissement du piano remplace tout un orchestre, lorsque vous pénétrez sous les frais ombrages et dans la pénombre des écuries voûtées en ogive ? : «Es festo au Mas d'Escanin».

Etranges noces que celles du CANT DE LELETO avec ses tambourins mués en accords et arpèges qui suivent -rythmiquement décalés - la ligne entrecoupée d'une chanson où les exclamations de joie ressemblent à des sanglots contenus, avec son refrain, tragique, sur une seule note.

D'une boite à musique monte maintenant le Noël de Xavier de FOURVIERE tel qu'en SAINT MICHEL de FRIGOLET ou dans la réverbération d'une humble église de campagne, tout à fait dans les normes de «la statuaire tendre et souriante des Nativités» selon l'heureuse expression de Jean BOUTIERE.

Prise aux sources de la mélodie populaire d'OC, traditionnellement donnée à Noël puis élargie et devenue à la suite de SABOLY et MISTRAL, «timbre» de l'hymne félibréen, la COUPO SANTO retrouve ici sa majestueuse grandeur, le piano portant la voix comme un étendard aux ailes déployées, le chant progressant vers le phrasé lyrique, peut-être au souvenir d'une Rosa BORDAS qui souleva les foules du Troisième Empire et toucha le coeur du Maillanais. Et puisqu'il s'agit de la COUPO que les Félibres, tels les Chevaliers du Graal, font passer de main en main, comment oublier le «Je bois à **Mireille**, le plus beau miroir où la Provence se soit jamais mirée...» du boulanger poête Jean REBOUL couronnant ROUMANILLE, MISTRAL et AUBANEL.

A notre tour, interrogeons le miroir.

O surprise ! à l'audition rien n'étonne. «Quel rêve de terre promise...» est cette langue de lumière que l'on croit avoir toujours entendu s'adapter amoureusement à la mélodie ininterrompue de Charles GOUNOD, à sa phrase qui «garde dans ses plus caressants abandons une élégance de ligne incomparable, généralement inaccessible aux interprètes» comme le dit Guy FERRANT dans **la Vraie Mireille de GOUNOD**.

«Il n'y a pas de soleil dans cette musique» décrétait SCUDO !...

Sous les feux du jour, Mirèio, fière et naive, avoue son amour pour Vincèn en faisant miroiter les facettes d'une voix dont la volute accroche l'UT dièse, puis l'UT, en s'épanouissant pour reprendre corps dans le médium, briller dans l'aigu avec sa juvénile retenue, plier à nouveau pour mieux redire les soupirs de l'âme.

Aux premières lueurs de l'aube, avec la plainte d'un coeur blessé, le grain de la voix se colore des opalescentes douceurs qui, sorties tout droit du Vallon SAINT-CLERG, vont déchainer le crissement joyeux et saccadé des cigales (au piano) ; Mireille fuit les Songes de cette Nuit d'Eté dont le nostalgique écho nous poursuit encore.

Avec le «Es au jour d'uei que la gleiso di Santo», le timbre ouvre un peu plus les sillons de la mélodie, avant-garde

de cette longue marche de la Crau - phrasé de **Tristan et Isolde** - dans la fraicheur vigoureuse du petit matin qui la porte là-bas en rêve au milieu des gitans ; Mireio se mêle à la foule pour offrir son humble redevance d'épis et de fleurs ; ici sa tendresse est la plus noblement frémissante «per moun Vincèn imploura Dieu» avant de lancer comme un défi cette même prière au SI bémol scintillant.

Devant «la vasto plano e lou desert de fiò», cette fameuse et sublime scène de la Crau, on sait la prophétique inquiétude de SAINT-SAENS et le malicieux entêtement du compositeur. Sous les traits du soleil ardent, la voix tantôt d'acier tantôt d'airain réfléchit la lumière et se pare de reflets de cuivre évoquant le chant désespéré de la NORMA, pour mieux porter la pélerine de l'amour qui, vacillant un instant, retrouve une dernière vaillance devant cette vision qui surgit à ses «yeux», devenue note tenue d'un trait éblouissant, épique sursaut, culminant dans un cri final - SI naturel vibrant et douloureux - dont la jeunesse et l'amour traversent le coeur ; tandis que la Mer ballotte le Vaisseau des Saintes - présente à l'orchestre, ici au piano - de ses vagues, nouvelles colombes dont chacune semble aller, en un élan toujours recommencé, avant de se briser dans le haut médium de la voix, **sans jamais rompre le legato**, des ailes de l'amour jusqu'au vent de la foi.

Celle dont la gorge est desséchée par la soif et l'âme par les tourments de la passion, verra s'échapper de ses lèvres une prière à SANT GENT, le miraculeux sourcier, comme du temps où avec ses compagnes, elle gravissait les sentiers caillouteux pour atteindre le rocher du BEAUCET où se désaltérèrent le Poête et le Musicien ; celui-ci reporte un peu plus loin le cantique mais si la cadence est plus dansante, l'évocation n'en reste pas moins touchante et rafraîchissante ; Bonaventure LAURENS et ses amis ne s'y étaient pas trompés. Il annonce le dénouement du Poème, la mort de l'héroïne, ravie dans la contemplation des Saintes : «tout es joio e raiounamen» dans cette pure qualité de la lumière de GOUNOD et de son interprète, cette «santo joio, divino estàsi» à la fois charnelle et impalpable, ces courts instants au cours desquels et dans des rôles autres, une CALLAS ou une MALIBRAN - en leur temps - surent suspendre le vol des siècles : à ce propos, sans doute n'est-il pas trop tard pour parler encore d'ELLE.

«Mirèio, umblo chato de Prouvenço, Felibresso misteriouso, sabe pas ounte trèves, se siès la rèino d'un castèu, o la presouniero d'un couvènt ; mais ço que vole te dire es que toun cant, aquelo sensacioun de frescour dins l'ensouleiamen, m'a esmougu jusqu'au fins founs de l'amo...»

Nous laisserez-vous reprendre ici, «O pâtres et gens des Mas» certaines conclusions que n'auraient peut-être désavouées - AUBANEL oblige - ni Charles GOUNOD, ni Frédéric MISTRAL, ni - peut-on en douter ? - l'auteur de **Milly ou La Terre Natale** et son fameux «**Si j'étais Ministre** de l'Instruction Publique...»

CLICHE : CHALINE (Carpentras)
Avec l'aimable autorisation de Monsieur Henri DUBELD, Conservateur de la Bilbliothèque INGUIMBERTINE de Carpentras.

LOU CANT DOU SOULEU : MIREIO e Li Cant di Felibre
V/30/ST 7228 STEREO
En souscription au prix de 38 francs pour une durée de trois mois.
chèque C.C.P. ou bancaire libellé au nom de l'Association des AMIS de Charles GOUNOD.
Les commandes doivent être adressées aux :
« AMIS de GOUNOD »
11, Avenue Théophile Gautier - 75016 PARIS.

XVI ème FESTIVAL DU MARAIS 1979

COLLOQUE DE MUSICOLOGIE

C'est pour la joie des oreilles que le seizième Festival du Marais a donné rendez-vous à des milliers d'auditeurs et de spectateurs venus des vingt arrondissements de Paris et des quatre coins de France, sans compter les touristes toujours avides de manifestations sonores et visuelles. Cette année, le centre d'intérêt autour duquel tournait ce Festival était essentiellement la musique française depuis 1789 jusqu'à la période d'entre-deux guerres avec, comme ouvrages représentatifs du XXe siècle, des pièces de Louis Vierne et de A. Roussel qui remontent à cinquante ans.

Simultanément, au théâtre Essaïon, un colloque de musicologie se déroulait en co-production avec le programme musical France-Culture, réunissant musicologues, étudiants et mélomanes attirés par les pleins feux tournés sur cette période s'étendant de la naissance du pianiste-compositeur Charles Valentin Alkan à la mort de Guy Ropartz. Ce colloque, auquel avaient pris part quelques collègues, tenait ses assises dans une petite salle en sous-sol du théâtre de la rue Pierre-au-lard, du 25 au 29 juin.

Animée par Danièle Pistone, G. Auffray et J.Y. Bras, cette session permit aux auditeurs d'assister à des présentations de quelques compositeurs parmi lesquels on relèvera les noms de G. Ropartz, G. Lekeu, V. d'Indy, E. Chausson.. dont J. Maillard, P.G. Langevin, J. Guillemont et , P. Dourson et Ph. Allenbach s'étaient faits pour un jour les thuriféraires, voire les avocats, contre une forte pression de musiques diverses auxquelles notre pays se soumet avec plus ou moins de bonheur depuis des siècles, tout en sachant garder sa fraîcheur, sa clarté et un pouvoir magique sans cesse renouvelé. C'est ainsi que J.P. Holstein traita, en présence de Norbert Dufourcq, du problème franco-allemand dans la musique française (1871-1896). Il fut aussi question d'Alkan présenté par J. de Solliers, du pianiste E. Risler, celui-ci l'étant par l'un l'un de ces petits fils qui participa au concert du 19 juin, au programme duquel nous avons pu relever deux œuvres connues : Le trio de Saint-Saëns op. 18, en fait une sorte de sérénade, et celui de M. Ravel qui donne à son ouvrage de 1914 des sonorités orchestrales.

Ainsi, du 11 juin au 13 juillet, le Festival du Marais avait choisi pour thème « cent-vingt cinq années de musique française ». Le concert ne tint pas, le mercredi 20 juin, les promesses auxquelles le mélomane festivalier était en droit de s'attendre, puisqu'une partie du programme fut bouleversée. Il faut reconnaître à J.P. Collard les qualités d'un pianiste doué comme concertiste. Soirée de juin qui par un point, ne ressemble pas à l'une des dix-huit autres. C'est au-delà de la Place des Vosges, au Musée Carnavalet, que celles-ci nous mènent aux pas d'une flânerie aux charmes rarement épuisés. Les rues du quartier du Marais proche de l'hôtel Carnavalet encore baigné de lumière du crépuscule, en cette heure d'été restent à l'approche de vingt et une heure, assez animées. Le seul récital de piano qui y fut donné laissa de côté les noms de C. Franck, d'E. Chabrier et d'A. Roussel pour laisser libre cours aux balancements de trois barcarolles de G. Fauré, détaillées avec précision. Après les 4ème et 6ème nocturnes, l'opus 71, Thème et Variations fait alterner des esprits divers, où l'on reconnaît à chaque page, le style de l'auteur de « Shylock ». Puis ce fut le premier cahier des livres des Images et également de Debussy « l'Isle Joyeuse ». A l'entracte, M. de Montgolfier, conservateur de l'Hôtel, nous invita à parcourir les salles où figurent les tableaux d'un petit maître, témoin de la « Belle Époque », J. Béraud, mort en 1935, dont les œuvres se rapportent de près ou de loin à la vie de l'Opéra de Paris et à l'exposition de 1889. Enfin, Ravel remplaçait avec les « Valses Nobles et Sentimentales », une œuvre de Roussel, Valses dont les doigts du pianiste ne laissèrent pas toujours en dehors les contrepoints d'acier.

D'une baguette à la fois simple dans ses lignes et ferme dans sa direction, Désiré Dondeyne à la tête de la Musique des Gardiens de la Paix, mena à bien un programme consacré à des partitions peu connues, puisque nouvellement inscrites au répertoire de l'Orchestre d'harmonie qui peut prétendre à la restitution de l'époque de la Révolution Française et du Premier Empire.

La deuxième partie du concert, la plus remarquable : celle où nous reconnaissions la « Grande Symphonie Funèbre et Triomphale » écrite à l'occasion du dixième anniversaire de la Révolution de Juillet et dont la tonicité du final ne risquait pas d'être atténuée à l'audition de « l'Apothéose » sous les voûtes de Saint-Merri.

Cette œuvre de Berlioz, privée de ses chœurs n'en émut pas moins l'assistance, et l'on saura gré à Wagner d'avoir reconnu la valeur de cette symphonie, dès sa parution : « L'œuvre est grande de la première à la dernière note », écrivit-il. Il s'agissait, répétons-le, de la version instrumentale où figure un beau solo de trombone tenu par J.C. Leroy à l'oraison. Le début de ce concert du 27 juin fut consacré à l'ouverture d'une pièce lyrique, « La journée à Marathon » (1793) de Rodolphe Kreutzer qui a fait connaître à L. van Beethoven ses musiques de circonstance et dont le style reflète une certaine majesté.

D'autres ouvrages suivirent. C'était tour à tour celui de Paisiello qui se montra favorable à Bonaparte et lui écrivit « une marche du Premier Consul ». Puis de Ferdinand Paer une marche nuptiale (1810) destinée à l'Empereur et à Marie-Louise. Citons aussi une ouverture militaire de Charles Bochsa père (1762-1821), musicien tchèque. Enfin, de M.F. Blasius, une des quatre suites, la deuxième composée pour harmonie militaire, avec une marche écrite sur l'air de « Vive Henri IV », une polonaise, un pas redoublé où l'on reconnaissait des échos de la « Marseillaise », et enfin une jolie Valse (1817).

Autres pas redoublés : ceux-là de F. René Gebauer dont s'inspira peut-être F. Schubert, l'une en la, l'autre en ré.

Le vendredi 29 juin à 21 h 15, ce fut à l'église de Notre Dame des Blancs Manteaux, une audition de curiosités musicales. Qui n'a pas en mémoire les sons de l'harmonium jouant à quelque cérémonie de mariage tandis que les invités défilent dans la sacristie avant de sortir sur la place du village ? Il faut reconnaître à l'harmoniumiste et au pianiste (à pédalier) d'avoir fait un louable effort pour présenter en deux heures d'horloge, des pièces telles que la grande « Fantaisie brillante » de Battmann, l'élégie pour orgue de Lefébure-Wely, la « Quasi marcia » op. 22 de C. Franck et le « Cantabile » d'Eugène Gigout.

Le piano à pédalier, utilisé par G. Guillard était un instrument Petrov sur lequel furent interprétées les œuvres inscrites sous les noms célèbres de Robert Schumann (1810-1856), voire de Boëly (1785-1858). Ah, la belle fugue de l'auteur du « Carnaval » sur les quatre lettre B.A.C.H. !

C.V. Alkan (1813-1888) dont le pianisme transcendant est proche de celui de F. Liszt, et précurseur dans différents domaines — Polyrythmie, Polytonalité — a laissé pour le piano-pédalier « J'étais endormie mais mon cœur veillait ».

De Mustel, un menuet pour harmonium fut également interprété par K. Lueders, ainsi que la célèbre berceuse de L. Vierne.

L'intérêt d'un tel concert résidait dans le fait même que tous les instruments de musique utilisés étaient authentiques, mais loin de nous l'idée de donner une valeur égale à toutes les pièces qui y furent présentées. Il en fut même de franchement indigne de leur auteur. Quant à C. Saint-Saëns qui transcrivit son troisième concerto pour piano à pédalier, son Scherzo op. 8 n° 5 servit de conclusion à cette présentation en duo par G. Guillard et K. Luedens.

L'adresse de l'Association pour la défense de l'harmonium est : 7-11 Allée des Orgues de Flandre A. 36 (Paris 19e arrondissement).

Peu de jours auparavant, le 14 juin en soirée, le Festival du Marais avait voulu rendre hommage au flûtiste Paul Taffanel (1844-1908) qui fut aussi chef d'orchestre et à la « Société de Musique de chambre pour instruments à vent ». Ce fut avec le concours de l'Ensemble à vent de Paris sous la direction de A. Paris que fut donnée l'audition de la « Petite Symphonie en si » de Ch. Gounod. L'auteur de « Faust » a su rendre avec ses cinq parties, l'audition d'une telle œuvre agréable en choisissant des thèmes « primesautiers » et « aimables ».

Il faut savoir que l'exécution de ces œuvres est délicate pour des questions d'accord et d'instruments, sans compter le diapason ! Au même programme figurait l'ensemble « Chansons et Danses » de V. D'Indy, datant de 1898.

La science vocale de Reynaldo Hahn impose aux auditeurs une sorte d'euphorie. A l'heure où l'on a repris depuis peu, « Le marchand de Venise » d'après le « Shylock » de Shakespeare, où l'on peut reconnaître dans l'écriture des ensembles vocaux une certaine finesse, il est intéressant pour le public du Festival de sentir les chanteurs — et plus particulièrement Bruno Laplante à son aise dans l'interprétation des mélodies telles que la plus célèbre d'entre elles « Paysage ». Ce fut bien R. Hahn qui écrivit « pour les jeunes filles qui chantent mal, quand elles ne sont pas ravissantes, je demande un châtiment sévère, la peine de mort pour celles qui s'accompagnent elles-mêmes en regardant la musique sans mettre la pédale... ». Le concert du 11 juillet, à l'Hôtel Carnavalet, donna au baryton B. Laplante l'occasion de mettre en valeur quelques mélodies françaises portant sur une trentaine d'années (1867-1893).

Accompagné par J. Lachante, ce chanteur interpréta la jolie sérénade de Ch. Gounod composée sur une poésie de V. Hugo, dont le style peut paraître un peu désuet. Avec H. Duparc nous eûmes une « Invitation au voyage » dont les larges accords de la partie centrale constituent un bel exemple d'accompagnement de lied. Le reste de la soirée fut consacré à la « Ballade des gros dindons » et à la « Villanelle des petits canards » d'E. Chabrier (1841-1894) et au cycle de mélodies de G. Fauré « La bonne chanson » aux harmonies desquelles Saint-Saëns ne comprit rien et où le musicien ariégeois exprime, selon J.M. Nectoux « toutes les nuances du sentiment amoureux, de la tendresse presque contemplative au paroxysme de la passion ».

Le 3 juillet, Ernest Chausson (1844-1899) fut célébré en compagnie de Fauré et de A. Roussel. L'auteur du « Poème pour violon » aurait sans doute été étonné, en revenant sur terre, près de quatre-vingts ans après sa mort, d'écouter deux œuvres de lui et dont les titres ne figurent pas très souvent sur les affiches. Il s'agit du « concert en ré majeur » que l'ensemble des musiciens de France, placé sous la direction de Max Bigot a restitué avec une interpré-

tation tour à tour passionnée et rêveuse. L'opus 21, écrit quelque dix années avant la fin de l'existence du musicien, est écrit pour quintette à cordes avec les quatre mouvements : Décidé, Sicilienne grave et finale. Gérard Poulet sut bien rendre le trait initial dans le grave de la première partie dominé par un climax, avec de belles sonorités dans les aigus et un accompagnement superbe du piano tenu par M. Sendrez. La Sicilienne prenait parfois des allures de barcarolle.

Une autre œuvre de l'auteur du « Roi Artus » et présentée par notre collègue P. Dourson lors du colloque de musicologie, fut chantée par Maria Sartova, dont la voix de soprano mit en valeur cette « Chanson perpétuelle » qui fut écrite à la fin de la vie du compositeur. Écrite sur un poème de Ch. Cros, elle nécessite aussi un accompagnement de cordes et de piano. La « Sinfonietta » d'A. Roussel, composée il y a quarante ans pour un orchestre féminin, avec ses trois volets vif - lent - vif, terminait dans un climat plus dynamique cette soirée donnée à l'église Saint-Merri.

Hors festival, le dimanche 8 juillet, un organiste originaire de Dallas (Texas) G. Baker, professeur à l'Université de Washington — grand prix international d'orgues de Chartres — a donné un concert à Notre-Dame de Paris pour une foule venue nombreuse, concert où l'on reconnaissait une improvisation de Ch. Tournemire sur le Te Deum et reconstituée par M. Duruflé. Cette œuvre brillante fut suivie d'un choral de J.S. Bach « Erbam dich mein » « Ai pitié de moi Seigneur », aux sonorités plaintives et lancinantes ; puis la fantaisie « Je veux te dire adieu », fantaisie plutôt que commentaire, précédait la célèbre « Passacaille et fugue » en ut, dont on sait que l'origine de la première moitié du thème figure dans un trio d'André Raison. Le concert devait s'achever sur les variations sur « America » de Ph. Ives (1874-1954), dont on devait retrouver le nom lors du concert du 10 juillet à l'Hôtel Carnavalet, avec trois pièces pour piano — Three-Page Sonata (1905) et l'Étude n° 18 (1907-1909) ainsi que « The Alcotts » (1905-1915).

En passant par le Pont Marie et en regagnant la rive droite, sur la place Sainte-Catherine et les pavés du Marais, on pouvait voir Mme Machon et P. Duval pratiquant leur métier d'amuseur public et de chanteuse de rue en débitant la chanson d'H. Sauguet . « Les amoureux sont seuls au monde » au son d'un orgue de barberie. Lors du dernier concert de la Musique des gardiens de la paix, de courtes présentations furent proposées au public, venu nombreux l'applaudir Place des Vosges. F. Robert qui procéda à ces explications montra l'intérêt de ces musiques qui datent, pour la plupart, de la Révolution Française et destinées aux fêtes civiques de l'époque. C'est par la Marche lugubre de F.J. Gossec que ces auditions commencèrent. « L'offrande à la liberté » donna l'occasion, pour Désiré Dondeyne, de diriger ce pot-pourri où l'on reconnaissait tour à tour, « L'Hymne des Marseillais », « Veillons au salut de l'Empire », et des chants bien connus tels que «Ça ira» et «la Carmagnole ». Pendant cette soirée du 13 juillet, une ouverture d'E. Nicolas Méhul (1763-1817) permit de se rendre compte du style symphonique français « inauguré » vers le milieu du XVIIIe siècle. Au même programme, on relevait les noms de G. Giuseppe Cambini contemporain de W.A. Mozart dont quelques chœurs furent chantés par l'ensemble vocal M. Piquemal lors d'une autre audition.

De Ch. Simon Catel dont la symphonie militaire date de 1794, de cette autre courte symphonie en ut, peu de choses à dire, sinon qu'elle peut représenter « un rameau » adjacent de la tradition symphonique.

L'ode sur le vaisseau « Le Vengeur » relate l'exploi de ce navire ; de Ch. S. Catel, la musique en fut accompagnée par deux clarinettes, deux co s et deux bassons et le poème de Lebrun chanté par M. Piquemal. Qui se souvient encore de l'Hymne à la reconnaissance de Luigi Cherubini, composé en 1799 et que sut mettre en valeur la voix de R. Oudot ? Une dernière œuvre enfin, cette ouverture d'André Eler qui fut le premier bibliothécaire du Conservatoire. Ainsi s'achevait le XVIe Festival du Marais dans des conditions météorologiques cette année, favorables aux concerts en plein air.

Citons, pour terminer, un court extrait de la présentation de ces auditions où quelques auteurs furent oubliés : Hérold, Boieldieu, de Castillon, Dukas, Lekeu, A. Magnard : « On s'accorde à reconnaître avec la création de la Société nationale (1871) l'ère du renouveau, inaugurant un nouvel âge d'or de la musique française. Les efforts de compositeurs que l'on commence seulement à découvrir... trouvent alors un prolongement. Saint-Saëns et l'école Niedermeyer (1853), l'enseignement de C. Franck (1872) débouchant sur la Schola Cantorum (1894), le Conservatoire enfin, sont autant de foyers explorant les leçons du passé (polyphonie religieuse et prophane, grégorien) promulguant les œuvres nouvellement conçues, engendrant une nouvelle génération de compositeurs et d'interprètes de talent, parfois de génie ». (J.Y. Bras).

INFORMATIONS DIVERSES

Pour flûtes à bec en DO (SOPRANO, ténor)
Recueil « LES ALTERATIONS», par Luc AMION (Ed. ZURFLUH, PARIS-1979)

En 1970 paraissait, chez le même éditeur, un «Solfège INSTRUMENTAL » de base, FLUTIMAGES I, véritable «cahier» à rédiger par l'étudiant : pour chaque note, son nom EN LETTRES, jusqu'à AUTOMATISATION de LECTURE sur portée, son schema muet à REMPLIR, jusqu,à AUTOMATISATION du DOIGTE.

Luc AMION cherchait ainsi à prolonger, extra muros du Lycée Pasteur de NEUILLY/SEINE, l'action de son dicteur optique (LUMIFLUTE, Ed. ZURFLUH-1967, agréé Education 1970) pour réduire la marge des «laissés pour compte», souvent beaucoup trop vite baptisés « NON-DOUES » pour la PRATIQUE musicale . . .

En 1972, un deuxième FLUTIMAGES venait offrir à l'enseignant, par une initiation personnelle, l'accompagnement (à la quinte grave) du premier recueil, grâce à une étude en tous points comparable.

L'auteur de la méthode «visio-active» — mettant l'œil au service de l'oreille — s'attaque aujourd'hui au problème toujours plus ou moins épineux de l'exécution correcte des ALTERATIONS.

En douze pages, présentant chacune une série de FORMULES brèves, stimulantes d'une gymnastique visio-digitale de manipulation des «accidents», suivie de textes originaux acclimatant aux altérations «constitutives» à la clé, sont envisagés les CINQ premiers DIEZES, les CINQ premiers BEMOLS (les paires 6 et 7, enharmoniques de notes naturelles, restant réservées). A aucun moment n'est fardé le problème à résoudre; l'enseignant peut naturellement distribuer la tâche, l'étoffer, l'animer à son gré - dans les exercices par rythmes et phrasés de son choix; deux pages muettes se prêtent enfin aux notations souhaitées.

A. MUSSON

o **Georges MIGOT, Sept chœurs a cappella** (ou quatuors vocaux) sur des poèmes de Pierre Moussarie, A cœur Joye, 21, rue Sainte Geneviève, Lyon (1979).

Sous l'égide des **Amis de l'Oeuvre & de la Pensée de Georges Migot,** Les Editions Ouvrières viennent de publier sept charmantes petites pages polyphoniques dont la qualité musicale jointe à l'expression la plus fine, ne peut laisser indifférents nos collègues qui devront néanmoins tenir compte d'une certaine difficulté d'exécution. Sans qu'il s'agisse en effet d'obstacles inabordables par une chorale scolaire, ces chants ne pourront cependant être mis à l'étude que dans une formation mixte traditionnelle. En outre, l'écriture tantôt contrepointique, tantôt harmonique, présente des difficultés variables, l'homorythmie souple des **Conseils** n'étant pas pour autant plus aisée à mettre en place que la vocalise chaleureuse des **Quatrains**, ou les pièges « à savonnage » des **Maladroits.** Mais « à vaincre sans péril . . . » : il ne fait aucun doute que nos élèves de A 6, de T 5, voire certaines de nos chorales traditionnelles qui font mon admiration n'hésiteront pas à inscrire à leur répertoire ces charmantes compositions dédiées à Pascal Honegger par Georges Migot, et qui ont pour titre : **Où, Narquoise, Conseils, Galant de luzernière, Quatrains, Poète engagé** et **Les maladroits.** A vos pupitres, bon courage et bonne joie (à chœur ouvert !).

Jean MAILLARD

o **Festival de Musique de Toulon**

Organisation d'un Concours International, du 27 mai au 3 juin 1980.Epreuve réservée au **COR.** Le règlement du concours sera envoyé à chaque candidat sur demande adressée au Secrétariat du Concours International du Festival de Musique de Toulon, Place de la Bourse, Avenue Jean Moulin, 83000 TOULON (France). Date limite des inscriptions : 1er Mars 1980.

o **Les Concerts de midi**

Tous les vendredis de 12 h. 30 à 13 h. 30 dans l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne, 17, rue de la Sorbonne, 75005 Paris.

Vendredi 7 décembre 1979 : Quatuor de saxophones Deffayet (J.M. Damase, Edith Lejet, J.P. Beugnot, J. Dupont).

Vendredi 14 décembre (Nathalie Bera-Tagrine, 1 : Prix du Concours International CASADESUS, cleveland 1978 : Chopin, Bach, Fauré, Ravel, Scriabine.

Vendredi 11 janvier : Orchestre de Chambre de Saint-Denis : Roussel, Rossini, Hindemith.

Renseignements : Melle F. FRANZ, 3, rue Michelet 75006 Paris. Tél. : 326 94-64 et 500 54-74.

LE PATRIOTISME DE CHOPIN

par

E. LELOUCH

Professeur d'Education Musicale *

LE CONCERTO

Le Concerto est certainement l'une des formes les plus diversifiées. Sa longue mutation, pour parvenir jusqu'à nous, lui a fait revêtir différents aspects ; son origine, vocale et par surcroit italienne, ne pouvait qu'imprégner le style de Chopin, amoureux du bel canto.

Rares sont les compositeurs qui ne recherchent pas le dialogue, alors que tout prédispose à nouer des relations étroites entre le piano et l'orchestre. Dans le cas de Chopin, l'orchestre sait être discret ou envahissant.

Envahissant, parce que, la plupart du temps il refuse au piano toute initiative d'ordre thématique. Il y a trop de **«déviations»** dans l'inspiration pianistique. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles l'orchestre se réserve le privilège d'exposer méthodiquement le thème.

Discret, car lorsque le piano intervient, l'orchestre semble **«ronronner»** doucement à ses côtés. Deux thèses sont à retenir : amour immodéré du piano, chez qui le compositeur veut maintenir le rôle de protagoniste ou faiblesse due à un manque de pratique dans l'instrumentation : selon certaines rumeurs, Chopin aurait même laissé à ses élèves, le soin de réaliser l'orchestration.

Pour Chopin, l'orchestre n'est donc pas cet élément antagoniste qui va barrer la route, en mettant, sans cesse, des obstacles sur le passage du soliste, à la manière de Liszt, qui combat **«les armes à la main»**.

L'orchestre, c'est d'abord l'écrin qui rehausse l'éclat du bijou, le tapis qui met en valeur l'escalier de marbre. Ces sonorités perlées, Mozart les avait déjà pressenties ; mais la miniaturisation du piano et la contradiction des basses obstinées qui refusent la liberté de la main droite, donnent à l'oeuvre de ce compositeur des dimensions plus restreintes.

Le piano de Chopin est un véritable réactif sonore. Il reproduit parce qu'il a entendu et, à son tour, il est prêt à communiquer ses impulsions à l'orchestre qui filtrera, néanmoins, toutes les idées reçues pour ne retenir que l'essentiel : jouant ainsi le rôle d'un régulateur, prêt à éliminer le superflu.

La pédale, véritable poumon du piano, assure le fondu, le moelleux, les respirations larges et puissantes alors que l'orchestre remplit les fonctions d'un rein qui rejetterait ce qu'il ne considère pas essentiel à la vie organique de l'oeuvre. Dans le concerto en mi mineur, l'énergie est un élément d'orchestre, alors que le piano semble dire à tout moment **«je ne suis pas la cause de ce tumulte»**.

On retrouve la même pudeur chez Mozart, qui se retranche derrière le côté enfantin, puéril, comme si ce territoire inviolable n'appartenait qu'à lui seul.
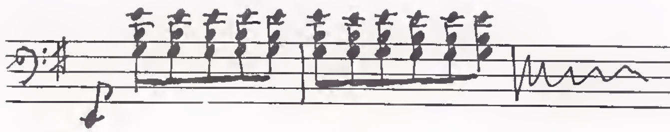
Mais à l'inverse de Chopin, ce n'est pas l'énergie de l'orchestre qui vibre à travers le piano, c'est le piano qui communique ses impulsions à l'orchestre. On retrouve le même perlé, la même finesse dans l'expression. Cependant, le perlé de Mozart se déroule dans le temps alors que celui de Chopin se déploie en dehors du temps. Il attend, d'ailleurs patiemment que l'orchestre n'ait rien à dire pour signaler sa présence. Quand l'orchestre meurt, le piano semble vouloir renaitre de ses cendres.

Liszt, dans son concerto en mi bémol, écrit à dix neuf ans, en 1827, n'utilise pas de longues introductions d'orchestre, pour créer une atmosphère impétueuse et virile. Son interprétation est trop pressante pour s'attarder à des développements considérables ; cependant, les intentions qui animent les deux compositeurs sont similaires, mais en cours de route, Chopin musarde, effeuille la marguerite, alors que Liszt recherche d'emblée les effets volcaniques, il reste fidèle à sa première inspiration. Aucun autre thème étranger à l'atmosphère créée spontanément ne viendra s'immiscer dans le discours musical.

Dans le concerto en mi mineur de Chopin, qui est également une oeuvre de jeunesse, puisqu'elle date de 1830 ; entre le deuxième thème et l'introduction explosive du début, il y a un tel écart de langage qu'on est d'abord surpris de la tournure aimable et si soudaine de la conversation. Mais comme il est plus vrai dans ces périodes où la mélodie se couvre pudiquement d'une avalanche de notes, par un juste retour des choses, c'est l'agression qui devient indésirable.

Chopin connait à merveille la façon de provoquer, chez un sujet, un état d'âme qui confine à la rêverie, comme par exemple ces lentes batteries, monotones et grises, survenant à intervalle régulier à peine soutenues par une basse discrète.

* Voir EDUCATION MUSICALE N°s 244 à 262



Fauré se souviendra de cet accompagnement, au pouvoir anesthésiant, dans les mélodies : après un rêve, automne, aurore... Mais alors que Fauré répond à la sobriété par la sobriété, Chopin oppose à la pulsation régulière de la main gauche, une mélodie dont les prolongements sont infinis.

Si le terme italianisant n'est pas un vain mot, c'est bien dans le concerto en mi mineur qu'il trouve une résonance profonde.

Chopin ne va pas chercher, comme Fauré, son inspiration sur les rivages helléniques ; néanmoins, il lègue à ce dernier une certaine manière d'être et de penser. Tous deux ont le goût des demi-teintes et rejettent les coloris violents, les lumières incandescentes.
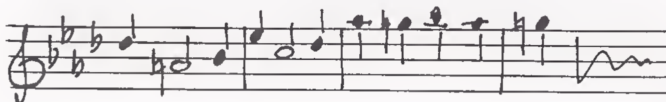
Cependant, dans le concerto en mi mineur, qui commence avec éclat, l'atmosphère du début n'est cependant pas factice. Pourquoi Chopin bifurque-t-il vers des méandres incertains, alors que le terrain musical parait conquis dès l'abord ? Cela tient essentiellement à la nature de Chopin, qui n'empiète qu'occasionnellement sur les **«plates-bandes»** de Liszt, qui se fait, à son tour, un devoir de lui rendre la politesse en ne se maintenant pas trop longtemps dans l'éden que, seul, Chopin sait nous décrire.

Dans le deuxième mouvement du concerto en mi bémol, Liszt chante à la manière de Chopin. Les longues ondulations de la main gauche et les arpèges tumultueux, sur une pédale de si, nous révèlent, après deux mesures d'introduction, un chant d'une suavité incomparable ; mais, comme pour s'excuser de cet épanchement excessif, le même thème, dépouillé de tout pouvoir de séduction, se retrouve investi - presque malgré lui - d'une autorité qu'il n'avait pas laissé entrevoir dans le dernier mot. Il n'y a aucun doute à ce sujet, c'est dans ces moments que Liszt entre en communication avec lui-même. Alors que les attentes de Chopin sont excessives, Liszt nous livre, au contraire, un combat rapide.

Tchaikowsky, dans son premier concerto (1875) en ré bémol, n'attend pas, comme le ferait Chopin, que l'orchestre disparaisse dans la pénombre pour émerger. La puissance de l'orchestre est alliée à celle du piano, comme si l'élément sonore était le principal but : ils font route ensemble, **«la main dans la main»**.
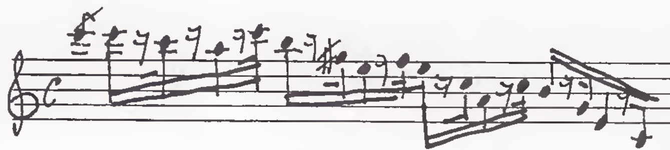
Pourtant, le deuxième thème du premier mouvement pourrait être signé de la main de Chopin, tant le chant semble jaillir d'une source trop longtemps contenue.

Un chant qui est d'ailleurs tiraillé par une inspiration mélodique chopinienne et des remous qui n'appartiennent qu'à Schumann.



Le concerto de Grieg révèle également ces deux tendances. Grieg est aussi rougissant que Chopin. La distinction l'emporte, parfois, sur le lyrisme qui rétrograde, au moment précis où il atteint son épanouissement.

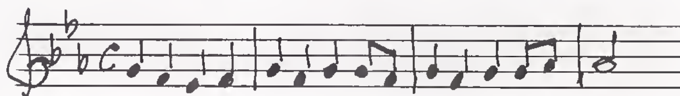
Et comment ne pas rapprocher ce deuxième thème du premier mouvement avec l'écossaise numéro op. 72 de Chopin.



Grieg doit également à Chopin, ce ton guindé, précieux, à mi-chemin entre le rire et les larmes.

Dans le concerto en mi bémol dit **«l'empereur»**, l'idée thématique domine l'oeuvre. Cela tient essentiellement à la force attractive de la variation. La variation est un aimant qui utilise ses propriétés d'une façon, parfois tyrannique. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles Beethoven, qui l'utilise abondamment, n'a pas réellement **«sauté le pas»** en abordant de plus près le style romantique.

Pourtant, son chromatisme et sa fougue le rapprochent de Liszt, dans certains cas. Une certaine naiveté le rapproche aussi de Chopin à de très rares moments : on demeure en effet, très surpris, que ce thème, très marche allemande, se recroqueville soudainement dans sa coquille, pour évoquer les accents un peu niais, mais joyeux d'une boite à musique.



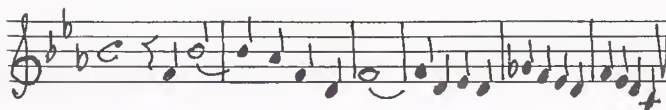
Mais alors que Chopin aurait succombé à la tentation en donnant des développements plus considérables, Beethoven se redresse fièrement, au moment précis où le charme opère. Il s'offusque de sa propre inspiration, et la turbulence agressive qui rompt toute relation, avec ce passé savoureux, indique qu'il désire conserver son rang.

Chez Rachmaninoff (1873-1943), le slavisme de Chopin demeure ; mais la main gauche, houleuse, donne au deuxième thème du premier mouvement, un côté fluctuant plus proche de Brahms que de Chopin. En outre, l'orchestre ne se contente pas d'apporter un soutien, mais constitue une énergie libératrice qui va permettre au piano de ne pas intervenir, seulement **«sur la pointe des pieds»**.

Si Chopin conserve une nostalgie uniformisée, un peu palotte, les thèmes de Rachmaninoff ne cessent de croitre en volume et en profondeur : il démontre avec le même thème comment la lassitude peut devenir énergie ; la mélancolie, enthousiasme ; la tyrannie, liberté. C'est un immense souffle de libération qui part du point zéro pour aboutir, de proche en proche, vers les sommets les plus hauts et les plus féconds. Le fil conducteur ne nous abandonne jamais et le

thème prend de l'embonpoint au fur et à mesure qu'il se nourrit de sa propre substance.

Le génie de Rachmaninoff est de faire des envieux avec des thèmes tristes et mélancoliques qui n'inspirent, au départ, que la miséricorde et la pitié.



(à suivre)

INFORMATIONS DIVERSES (Suite)

o **Ecole d'Art Martenot de Paris**

La Direction de la Musique, de l'Art Lyrique et de la Danse du Secrétariat d'Etat à la Culture organise une session d'information concernant la Méthode d'Education Musicale MARTENOT.

Cette session d'information, destinée aux professeurs désirant connaître les particularités de cette Méthode, se déroulera le SAMEDI 15 DECEMBRE 1979 dans un amphithéâtre du C.P.S.S. de la Chambre de Commerce de PARIS : 41 Bis, rue de Tocqueville 75017 Paris.

Demander la carte d'admission gratuite à l'ECOLE D'ART MARTENOT, 23, rue Saint Pierre 92200 Neuilly sur Seine.

DISQUES PLEIADE, produits et distribués par les Editions Disques Omnivox : Les Jeux Musicaux Martenot : Cinq jeux, 8, rue de Berri, 75008 Paris.

o **Sur France Musique « Concerts Lectures » - 18 Manifestations publiques (diffusion le samedi, 19 h. à 20 h.)**
Direction Artistique : J.C. Pennetier - Guy Reibel

Les Concerts Lectures sont conçus sous forme de manifestations publiques au cours desquelles les œuvres du programme sont abordées avec différents éclairages : historique, analytique, écoutes comparatives . . . pour tenter d'en dégager, par delà l'analyse musicale, des points de vue plus fondamentaux et proposer des « clés d'écoute» permettant à chacun une écoute plus approfondie et plus personnelle. Les musiciens sont invités à exprimer leurs expériences, les spécialistes à apporter des informations, le public à intervenir.

o **Initiation à la Musique Contemporaine**

Du 4 au 8 Février 1980, le Secteur Animation Pédagogie de l'Ensemble InterContemporain organise un stage d'Initiation à la musique Contemporaine, destiné aux animateurs culturels et musicaux, aux professeurs de musique, aux Responsables de Comités d'Entreprise, et en général à toute personne intéressée et susceptible de jouer, dans la diffusion de la musique d'aujourd'hui, un rôle de « **Relais** ».

L'an passé, avait déjà eu lieu un stage identique, auquel ce nouveau stage peut éventuellement servir de suite, tout en accueillant aussi des stagiaires plus «débutants». Des ateliers de différents niveaux sont en effet prévus, permettant aux personnes déjà initiées, un travail un peu plus approfondi.

PROGRAMME : Ecoutes commentées de musique contemporaine enregistrée (Jean-Marie MOREL) - Ateliers - Rencontres avec des compositeurs avec des instrumentistes de l'E.I.C.
LIEU : C R E A R - Château de Montvillargenne à GOUVIEUX près de Chantilly (Oise).
TARIF : Inscription au stage : 350 F. - Hébergement et nourriture à la charge du stagiaire

Pour tous renseignements, s'adresser à :

- Jean-Marie MOREL, Chargé de l'Animation et de la Pédagogie et Responsable du Stage ou à son secrétariat.
- Françoise PAJOTIN, Responsable des Relations avec le Public à l'Ensemble InterContemporain, 15, rue de Bruxelles 75009 Paris. Tél..: 285 71-91.

Ce stage est susceptible, dans certains cas, d'être pris en charge dans le cadre de la Formation permanente. Il est conseillé de se renseigner auprès de l'organisme collecteur du 1% de l'employeur.

association loi 1901 15, rue de Bruxelles 75009 Paris. Tél. : 285 71-91 administrateur général : Catherine Tasca.

« L'EDUCATION MUSICALE »

DIALOGUE AVEC SES LECTEURS

La bibliothèque de l'University de Waterloo au Canada nous prie de l'aider dans la recherche d'une documentation largement exprimée dansle document ci-dessous. Le sujet nous paraissant précieux et utile, nous serions heureux de satisfaire nos amis Canadiens, et nous-mêmes ; La réponse sera imprimée dans les colonnes de l'E.M.

Voici que s'annonce une collaboration ne pouvant être que fructueuse. Grand Merci à l'avance chers Amis Lecteurs.

UNIVERSITY OF WATERLOO

En vue de la préparation de deux articles, se reliant l'un à l'autre et relatifs à certains phénomènes passés pendant la période du 19e et début du 20e siècle, nous recherchons de plus amples renseignements.

Dans le tout premier article, il s'agirait de l'usage de certains appareils mécaniques utilisés par des pianistes au 19è et début du 20ème siècle, tout aussi bien pour la pratique générale que pour l'exercice des doigts. C'est à l'enseignement de la position correcte au clavier des doigts, des mains et des bras, que ces appareils, nommés alors, «à pratique» s'adressaient. Le plus célèbre de ceux-ci était vraisemblablement le «Chiroplast» pour lequel Logier avait enregistré en l'an 1814, un brevet d'invention. En ce temps-là, cet appareil faisait sensation, mais avant l'année 1850, il tomba en désuétude. Pour les pianistes, parmi les autres appareils nommés «à pratiques», on peut nommer aussi les divers «Guide-mains» (de Kalkbrenner, de Hamilton, de Bohrer et de Walty). Par la suite, on continua de se servir de quelques-uns d'entre eux, même après la fin du 19ème siècle.

Mais, c'est surtout à l'assouplissement des doigts et à leur fortifiant que les appareils «à exercice» s'adressaient. Ces appareils étaient connus sous le nom de «Dactylion», «Chirogymnaste», «Sténochire», «Digital», «Gymnase des Doigts», «Velocemano» et «Arthrilyon». On se serait servi aussi de quelques-uns d'entre eux au 20ème siècle.

Aujourd'hui même, à ce sujet, nous avons découvert une littérature contemporaine descriptive comprenant un grand nombre d'articles de journal, des descriptions de brevet, aussi bien que des annonces publicitaires. Tout celà se rapportant aux deux espèces d'appareils susmentionnés. Pourtant, à ce jour, nous éprouvons de la difficulté à découvrir des pièces subsistantes (à l'exception du «Virgil Practice Clavier»). C'est donc, à ce sujet, qu'il nous serait très utile de pouvoir rassembler une collection de ces pièces nommées appareils «à pratique» ou appareils «à exercice» et dont nous possédons déjà deux exemplaires.

Dans le deuxième article, il s'agirait d'une opération chirurgicale de l'annulaire, méthode déjà très utilisée à la fin du 19ème siècle. Cette opération chirurgicale se faisait au doigt nommé «annulaire», pour faciliter son assouplissement, étant donné que celui-ci est le plus difficile à manoeuvrer.

Aux Etats-Unis, la «libération de l'annulaire», comme on appelait ce correctif, devenait passablement à la mode entre 1885 et 1900. Sur cette matière, nous avons donc découvert pas mal de littérature américaine, tant médicale que musicale, de cette même époque.

La seule littérature française se relatant à la «libération de l'annulaire» que nous avons trouvé, à l'exception de la suggestion initiale de 1846 (1), se compose uniquement des exposés de la pratique aux Etats-Unis (2) et d'une thèse médicale sur cette intervention opérée au doigt d'un pianiste français à Bordeaux (3).

Après la fin du 19ème siècle, l'utilisation de cette pratique diminua considérablement et c'est la raison pour laquelle il nous est presque impossible de trouver, aujourd'hui même, quelques informations sur ce sujet après l'année 1900.

C'est pourquoi, nous serions très reconnaissants de recevoir par vos lecteurs toutes nouvelles concernant ce sujet.

Références :

1) Levacher d'Urclé (Félix). De l'anatomie de la main, considérée dans ses rapports avec l'exécution de la musique instrumentale... Paris, 1846, (94 p.) La suggestion se trouve sur p. 82, dans une lettre par le Dr. Auzias-Turenne que l'auteur annexa à son texte.
2) Par exemple : Pagnerre (Louis). L'indépendance du doigt. **Le Ménestrel**, 52ème Année, numéro 9 (c-à-d. numéro 2865) 31 Janvier, 1886, pp. 69-70.
3) Villeroux (F.-G.-C.). Du rôle, dans les mouvements des doigts, des expansions fibreuses qui unissent les tendons extenseurs. Résertion de ces expansions fibreuses chez les pianistes. Thèse médicale, Bordeaux, 1905. (47 p.)

Adresse : James R. Parrott a/s E.M.S. Library - University of Waterloo - Waterloo, Ontario - Canada N2L 3G1.

«Impasse de l'Eternité»,
LE VAISSEAU FANTOME

dans la scénographie de Harry Kupfer et Peter Sykora

par
Michel GUIOMAR *

L'impression nous est donnée que, par une crainte idéologique de la transcendance, H. Kupfer se serait hypnotisé contre tout signe même faible de dépassement de l'événement quotidien, contre toute réponse à ce que le drame porte tout de même avec évidence, d'ouverture spirituelle, de liberté conquise au-delà de la Mort, identifiant par méfiance transcendance poétique et transgression métaphysique, sublimation mystique et sublime esthétique, quel que serait même ce sublime[14]. Nous regretterions d'ailleurs d'avoir été mal compris à ce propos ; nous avions écrit au terme d'une étude sur le rôle vrai de Senta : Senta **est** la Mort radieuse à laquelle aspire le Hollandais, **celui-ci est** l'Au-delà **sublime** dont Senta a rêvé (Utopie et Imaginaire... op. cit., p. 276).

Dorothea Glatt-Behr, qui croit nous citer, écrit :

Senta... **incarne** la mort radieuse à laquelle aspire le Hollandais. Mais **elle symbolise** en même temps « le seuil qui mène à un au-delà **meilleur**, dont elle a toujours rêvé » Programme cité, p. 62).

Ce qui, bien lu, dans le cadre du « désir de mourir » et hors de notre contexte signifie plutôt le contraire : non seulement la personnification de Mort de Senta est réduite à une simple incarnation symbolique (pour peu qu'on saisisse même l'erreur de lecture, « elle » remplaçant « le Hollandais » pour signifier la mort), mais **l'au-delà meilleur** trahit le refus du **sublime** et de la réalité rêvée de l'Au-delà. On en reconnaît que pour Wagner, que nous suivons, le désir de Mort de Senta grandit selon son désir rédempteur indispensable du Hollandais, quand H. Kupfer persuaderait que le désir préalable et fatal de mort qu'éprouve Senta crée en elle ce soutien fantasmatique grandissant de la présence du Hollandais, aux limites lancinantes du charnel, désiré et refusé, jusqu'à l'impossible, une tension de culpabilité imaginaire et de rédemption d'elle-même venant justifier l'impasse d'une défaite prévue.

Cette défaite et ce détournement d'idéal sont d'autant plus regrettables que, dans le champ même d'un humanisme qui n'est pourtant pas un privilège occidental que certains créateurs comme H. Kupfer pourraient librement refuser, une vision d'éternité de l'instant poétique était prête à s'affirmer ici sans que fût compromis le désir personnel de la traditionnelle issue rédemptrice. Cette mise en scène donne en effet des signes de **primitivité**, nous entendons ainsi une densité créatrice d'images archétypes et impacts originels de l'imaginaire qui, selon les pouvoirs que G. Bachelard a reconnus à la poésie, se cristalliseraient chaque fois en une « métaphysique instantanée », et que le scénographe n'a pas confirmée au-delà de certaines limites, où leur clarté même s'imposait à lui. Nous pourrions suivre ce jeu d'attirances profondes de H. Kupfer et de refus immédiats de sa mise en scène, à travers une imprégnation même inconsciente, non pas sans doute d'influences extérieures mais, convergentes en lui, de ces fascinations et attitudes archétypales, provocatrices en d'autres œuvres, d'images proches des siennes, et que son acte créateur même lui aurait révélé contraires à sa conception cette fois consciente, et d'une intransigeance autre. Une telle imprégnation reste en effet probable, même à travers une lecture conceptuelle du drame, étant reconnue la place du **Hollandais** dans la pensée wagnérienne première, quand le compositeur, encore libre d'idéologie, ressentait cependant la puissance de ces archétypes et mythes nouvellement révélés à lui par le romantisme, dont les échos demeurent ainsi ouverts à des narrations scénographiques diverses.

Ce propos s'éclaire d'un premier signe que nous venons d'évoquer dans l'image de « la mer toujours recommencée » du **Cimetière marin** de Paul Valéry. On sait comment un regard premier sur la mer entre les tombes ouvre au poète le jeu indissociable de deux attitudes apparemment irréductibles l'une à l'autre et cependant simultanées : un monologue intérieur s'approfondissant de plus en plus dans une recherche de soi et de la destinée et l'extorisation constante en un dialogue réel avec le monde de son regard ; exactement le jeu confié ici à Senta, la même quête d'identité et de destin, ouverte aussi sur un regard marin, analogie et affinité si profondes qu'elles nous feraient douter que, si proche de la lucidité sans faille du poète, la hantise de la jeune fille soit maladive, pour admettre au contraire

* Voir EDUCATION MUSICALE n° 259 et 261

que l'intention scénographique vraie serait beaucoup moins l'expression d'une quelconque folie que celle de la seule apparence-prétexte à nous en violenter et nous dicter d'en appréhender notre propre tragique. Au moins l'aurions-nous désiré ainsi : Senta voit la mer immense et tumultueuse de l'apparition de ses fantômes, ou des nôtres ; nous en avons admiré la beauté scénique et déploré son absence et ce non-retour à l'issue du drame, tandis qu'un beau da capo d'images ramène le poète au réel des apparences et à la tentation de vivre et non pas de la Mort, sur la vision initiale qu'exprimait le poème prêt au recommencement, jour après jour. Du regard dualisé de Senta, également affronté à la Mort, la même issue valéryenne était possible, qui renouvelât le rêve et recréât une mer toujours recommencée, appel de vie et du désir et lieu funèbre indéfiniment remis en scène.

Surtout, si le drame est cauchemar, idée-fixe permanente, fragment d'une vie aliénée, la répétition suggérée de son jeu, chaque fois revécu, apporterait à cette fin ouverte une intensité dramaturgique tendue entre le réel et l'incertain. Une telle issue éclairerait même ce qui se pressent peut-être du rôle vrai du portrait, où le rêve incessant a trouvé et trouverait encore indéfiniment sa source quotidienne, dont une vocation affirmée en de nombreuses œuvres est d'accéder à la Vie[15] ; elle nuancerait le paradoxe apparent que la ballade appelle trop immédiatement Erik, avant même le Hollandais dont il a le contre-privilège d'annoncer la venue, comme si l'œuvre signifiait qu'il en a été et en sera ainsi à chaque chant de la ballade, symptôme de crise, contre laquelle la présence du fiancé serait chaque fois attendue, et cependant inutile sinon nuisible. Nous en avancerions que, oniriquement, c'est Erik dont l'étrange prophétisme provoque la rencontre imaginaire, oserait-on dire ici homéopathique, avec l'Étranger ; l'impression nous en est donnée aux premiers instants de l'apparition d'Erik, en cette mise en scène, l'attitude ensuite brutale, contradictoire, qu'il tente d'adopter étant un aspect autre, antagoniste, de la tentative de guérison. La vérité du drame serait ainsi dans son recommencement, dans les signes qu'il va reprendre, dans une espérance d'atténuation progressive ou dans l'acceptation qu'il s'aggravera, on ne sait ; la vérité scénographique, de laisser régner ces signes et planer l'incertitude d'une Mort réelle et transgressée. Et sur ce point, d'autres œuvres, miroirs du drame et de cette scénographie, nous paraissent particulièrement éclairantes.

★

La Jeune Parque et le Fantôme... Sur ce qui vient d'être évoqué, d'une quête de l'identité et du destin nommé par la Mer, tissé par les songes, ceux du poète, de Senta, de nous-mêmes, ainsi se désigneraient ces dernières pages dont se rassemblent d'elles-mêmes en nous les grandes images communes à cette scénographie et à d'autres œuvres qui en assument toutes les intentionnalités ; images qui auraient dû s'ouvrir ici d'une simple impulsion comme des portes, pareilles à celles de Sieglinde sous la fièvre du printemps, vers leurs finalités poïetiques, au-delà des limites mortelles entre lesquelles s'est enfermé H. Kupfer et des données qu'il semble privilégier : un climat, le songe éveillé ; un lieu, la fenêtre-seuil , une tension, l'Attente, dont ces œuvres montrent que la fin n'était pas le désir réalisé d'une Mort obscure.

En son premier poème, **la Fileuse**, une sœur de Senta, Paul Valéry en réussissait un admirable jeu, bref mais intense, annonciateur du parti scénique de H. Kupfer, hanté par le même cadre, une fenêtre entre le réel et le songe. Entre les premiers vers :

Assise, la fileuse au bleu de la croisés
Où le jardin mélodieux se dodeline ;

et les derniers :

Innocente, et tu crois languir... Tu es éteinte
Au bleu de la croisée où tu filais la laine.

où le retour de l'image forme écho et, comme au **Cimetière marin**, un da capo dont la scène pourrait recommencer, le poète compose un tableau d'une infaillible et secrète dramaturgie mettant en présence, comme dans **le Hollandais** surtout en cette scénographie, les deux mondes de l'Au-dehors et de la pensée de la fileuse, songeuse encore éveillée, puis gagnée par le sommeil et le rêve, presque tuée enfin par sa vision, — si l'image poétique mène bien jusqu'à ce seuil — tandis que le ciel crépusculaire, la montée de la nuit, pareille au songe, accomplissent l'osmose entre l'être et son univers en une fin incertaine et comme croisée des deux thèmes, où le ciel vert se meurt et la fileuse s'éteint...

Rien ne sépare le thème de la fileuse de celui de la Parque, qu'un agrandissement mythique de l'image, et cet archétype de la fileuse d'un destin prêt à se retourner contre elle, est wagnérien : Senta, les Normes, mais aussi par son rôle meurtrier, Brunnhile, et même, dans leurs climats de songes et de destins heurtant l'Au-delà, les y conduisant comme leurs sœurs. Elsa et Kundry, sont les Parques de leurs propres vies... Dans sa mise en scène de San Francisco, J.P. Ponnelle en saisit la mythique primitive, au moment où, sur le sommeil du pilote, la roue du gouvernail, devenue celle d'un rouet de songe, multiplie bientôt sa présence jusqu'à seize autres, et que les jeunes fileuses tissent entre elles « un inextricable et fantastique réseau dont les fils convergent vers les mains de Mary, qui devient une sorte de Parque[16].

Plus profondément encore, l'idée hallucinée du Double dans la conception de H. Kupfer attire invinciblement la réalisation à passer du paysage de **La Fileuse** à l'univers de **la Jeune Parque** de Paul Valéry, en éveille en nous les images-archétypes, qui accuseraient la critique et même les auteurs de ne voir dans le rêve de Senta qu'une dissociation maladive, et confirme notre regret de la banalité mortelle de son issue. Rien de plus apparemment contraires que les deux œuvres et univers esthétiques de Wagner et de Valéry : Wagner tend indéniablement vers une dramaturgie qui, portée par la musique, retrouve les fascinations et les archétypes originels des mythes et légendes qui forgèrent les civilisations dont il était l'héritier ; l'unique démarche de Valéry est de « mettre en place une science des opérations

de l'esprit », où la poésie, à laquelle cependant il a toujours cru renoncer, serait le viatique ; le Moi, l'objet privilégié et lieu irremplaçable d'étude ; l'acte créateur, la recherche sur la création elle-même. Mais les deux démarches se reconnaissent convergences et attirances réciproques de deux miroirs hantés d'attentes, ombres et lumières complémentaires dont les superpositions virtuelles, réfléchies l'une dans l'autre donneraient les images réelles : une accession révélatrice à la conscience de chaque témoin de l'œuvre wagnérienne, guidée par la puissance d'un inconscient créateur collectif ; une irruption, éclairante pour chacun de nous, de la conscience aiguë du penseur dans son inconscient le plus occulte. Comme celui-ci est aussi l'héritier d'une civilisation sensiblement la même, au moins de son reflet méditerranéen, et qu'il sait mortelle, le jeu de l'univers et du Moi risque d'apporter aux deux créateurs les mêmes images originelles et structures mentales, reconnaissables de l'un à l'autre mais distribuées autrement. Aux circonstances de la composition de la **Jeune Parque**, ajoutons un climat musical particulier : « Gluck et Wagner m'étaient des modèles secrets », avoue Valéry. « Le poète s'imposa des conditions de **forme** précises et voulut donner à la poésie les valeurs des récitatifs des drames lyriques » ; de l'œuvre, il disait : « mon opéra », ajoutant : « Faire un chant prolongé, sans action, rien que l'incohérence interne aux confins du sommeil », « sauver l'abstraction prochaine par la musique, ou la racheter par des visions », etc., toutes prévisions et décisions où nous retrouverions le monde scénographique de H. Kupfer. **La Jeune Parque**, rythme de « tension en extériorité » et de « tension en intériorité », exactement comme celui de la mise en scène et du décor que nous avons vus à Bayreuth, est surtout la question éternelle, ouverte sans fin, sur l'identité du Moi et de l'Autre, l'attente et la quête d'une réponse à la seule inquiétude de l'être valéryen, « qui est cet autre de moi, qui est cette chose, ou cet être, oublié dans la veille, sans nom, sans origine, qui demande quoi ? »[17], prise de conscience d'une dualité qu'on ne saurait dire pathologique. Qu'un drame mette en action une fascination de l'attente et de l'angoisse de l'être devant l'univers est déjà un climat favorable à l'interrogation sur soi ; que ce drame témoigne que deux êtres, Senta et le Hollandais, abordent et affrontent cet univers et marchent l'un vers l'autre de cette attente et de cette angoisse, la question de la jeune Parque devient wagnérienne :

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule, avec diamants extrêmes ?... Mais qui pleure,
Si proche de moi-même au moment de pleurer ?

Ce climat de plainte et de vent vivant, d'inquiétude extasiée d'elle-même, est bien, aggravé sous la dictée de H. Kupfer en paroxysme de Cri et de tempête, celui de Senta à l'approche de son Double venu de la mer, mer d'une présence lumineuse dans la nuit, qui battrait même ici dans l'image des **diamants**, métaphores d'astres peut-être, mais aussi jaillissant « d'imperceptible écume » dès la deuxième strophe du **Cimetière marin**, ou de la **tourmente** de la **Naissance de Vénus**, autre poème marin.

Qu'un metteur en scène saisisse en effet ces possibilités de la question sans réponse, de dédoublement, de la quête d'identité, et que dans l'affrontement à l'impossible, comme Valéry[18], l'héroïne devienne une jeune parque d'elle-même, nous serions fondés à attendre aussi l'issue du poème de Valéry, « un geste d'appel vers le Soleil ». Les images de la réponse du poète, si nombreuses et proches du **Vaisseau fantôme** et de la pensée de H. Kupfer, provoqueraient en nous une autre scène au-delà de l'actuelle, mais, contraints à l'extrême brièveté et hors même de la moindre analyse de cette œuvre-clef, la plus cruciale peut-être de Valéry, nous en éclairons à peine de trop rares et simples signes venus d'une scénographie imaginaire qui assumerait le vrai rêve de Senta, renvoyant chaque lecteur à en rêver lui-même sur le poème entier, si, selon P. Valéry lui-même, il n'y a pas un sens unique d'un texte. Mais, parmi ceux qui se présentent, au moins pouvons-nous privilégier celui qui fascine d'être analogue à une scénographie proclamant elle-même qu'il n'y a pas un message unique du drame wagnérien.

Que la jeune Parque s'écrie « Je me voyais me voir » n'est pas seulement un aveu de sa dualité, qui sur la scène de H. Kupfer, et aucun critique ne s'y est trompé, donne l'évidence que le portrait du Hollandais est un miroir et donc le fantôme, un fantasme de Senta. Ce cri implique non seulement la présence du Double vu ici par elle, mais ce qui pour nous demeura imminent dans toute la mise en scène, et que H. Kupfer n'a finalement pas éclairé, créant une étonnante ambiguïté, maladroite et à la fois envoûtante de solliciter notre imaginaire : la vision par Senta, d'elle-même et de ce Double, et donc sa présence réelle, charnelle, hors-scène, présence en fait refusée, dont il nous a paru, nous l'avons dit, que nous étions appelés à assumer ou imaginer le regard, ou que Senta fut parmi nous invisible...

Si ce portrait est un miroir, l'exactitude et le jeu de miroirs entre la vision de H. Kupfer et de l'image valéryenne sont également clairs :

Mystérieuse Moi, pourtant tu vis encore !
Tu vas te reconnaître au lever de l'aurore
Amèrement la même...
Un miroir de la mer
Se lève...

miroir où l'apparition fantôme hanterait une autre image :

Là, l'écume s'efforce à se faire visible ;
Et là, titubera sur la barque sensible
A chaque épaule d'onde, un pêcheur éternel.

On aura reconnu l'errant, le Hollandais avide d'éternité : mais il faut l'avoir vu, en effet, sur la scène de H. Kupfer, captif délié de ses liens, tituber, vaciller, s'écrouler sur la terre ferme imaginaire, pour saisir la puissance de l'image originelle commune. Un climat marin entoure la jeune Parque : « Glisse ! Barque funèbre... » s'écrie-t-elle à cet autre Moi, son ombre ennemie qui, telle le serpent, autre fantasme d'elle-même, l'accompagne : l'image est étrange et symptôme, qui surgit comme un vaisseau fantôme, d'un paysage de terres et de fleurs... Symptôme en-

core et présage du site même de l'événement final du **Hollandais**, cette vision :

Non loin, parmi ces pas, rêve mon précipice...
L'insensible rocher, glissant d'algues, propice
A fuir (comme en soi-même ineffablement seul),
Commence... Et le vent semble au travers d'un linceul
Ourdir de bruits marins une confuse trame,

Ici, et refusant même ce linceul marin, s'est arrêté H. Kupfer avant la transgression que clame de plusieurs cris le poème :

– Celui de la Mort désirée, mais affrontée, exorcisée par les images du Soleil vivant, de la mer, du tombeau évité qui désigneraient en effet, devant la Parque, renaissante déjà, qui fut « presque tombeau vivant », « sur qui l'éternité s'écoute », une apparition rédemptrice et elle-même rédimée du Hollandais sous la clarté de la transfiguration wagnérienne :

O, sur toute la mer, sur mes pieds, qu'il est beau !
Tu viens !... Je suis toujours celle que tu respires.

– La réponse de la Parque à la mer, identique à celle de Senta :

Sur ce bord, sans horreur, humer la haute écume,
Boire des yeux l'immense et riante amertume,
L'être contre le vent, dans le plus vif de l'air,
Recevant au visage un appel de la mer ;

– Les cris de la rencontre quand la mer semble venir à elle, transcendante, « poreuse à l'éternel qui me semblait m'enclore » ; une mer tentatrice de son sacrifice et d'une immolation qui ferait d'elle une « impérissable hostie », sur une promesse de tempête et de fantôme, surgis des mêmes profondeurs que dans le drame wagnérien :

....l'onde
Au cap tonne, immolant un monstre de candeur
Et vient des hautes mers vomir la profondeur

Ce vomissement, nous l'avons vu, presque irregardable à certains détails sur lesquels s'ouvrait le vaisseau-fantôme, et dans son irruption finale contre la fête. A supposer même enfin l'illusion dont H. Kupfer nous persuade, voici le chant dernier de la Parque, s'identifiant à une lumière d'aube, indéfiniment rêvée, recommencée :

Alors, malgré moi, il le faut, ô Soleil,
Que j'adore mon cœur où tu te viens connaître,
Doux et puissant retour du délice de naître,
Feu vers qui se soulève une vierge de sang

Cette mythologie de l'âme en quête d'elle-même et de son identité est à peine présente dans l'œuvre de Wagner, dont H. Kupfer a cependant su saisir et porter en scène les images potentielles ; toute la critique l'a suivi à reconnaître qu'une démarche pathologique de frustrations sexuelle, psychologique, sociale provoquerait le fantasme masculin du Hollandais. Mais si le poème ne résout pas l'énigme tragique du Moi, la démarche valéryenne montre que cette quête est normale, lucide, fût-elle paroxystique. Il fallait donc (« il le faut », dit la Parque) approfondir, poursuivre les données imaginées par H. Kupfer, selon la dynamique des images jusqu'à la même affirmation, du sacrifice efficace et de la nouvelle naissance. Il en fallait au moins préserver le même secret, l'inconnaissable, « le réel possible ».

Il est cependant étrange, nouveau parallèle entre les œuvres, que l'esquisse première de **la Jeune Parque**, renaissant « malgré elle », ne connaissait pas l'élan irrésistible dont elle se fait l'adoratrice de la vie désirante. Comme Senta elle se donnait la mort, et non pas une mort sublime et rédemptrice, illuminée d'une ascension wagnérienne, mais une mort inutile et désespérée, comme dans cette mise en scène. Ce serait le lieu de redire que la puissance et la logique du drame wagnérien autant, on le ressent, que du poème appelait cette « fin ascensionnelle » désirée par Wagner, seule issue préservant l'essence même de la question selon laquelle « le parcours de **la Jeune Parque** – comme celui du **Vaisseau fantôme** – est sans fin, comme celui de l'écriture poétique, et nous dirions plus encore, de l'écriture musicale. La perfection, enfermée cependant en elle-même, du poème démontre ici sans faille combien, aussi passionnante et nécessaire à une poïétique que soit une version première, elle est trompeuse à l'interprétation décisive ; la vérité est toujours dans l'achèvement accepté par l'auteur de la version définitive. Si toute œuvre ne révèle en effet jamais que l'histoire de sa propre création profonde, la version de Dresde n'en révèle qu'un inachèvement, et sa représentation, une enquête insatisfaite de son message. Au-delà d'un événement réel, hors de toute attirance pathologique, la mort de la Jeune Parque, à l'époque des esquisses du poème, était une métaphore, nécessaire et dirions-nous homéopathique, d'un renoncement à la Poésie, une phase valéryenne de l'aventure créatrice[19], dont la vocation secrète et transgressive en était le recouvrement. La démarche wagnérienne cathartique de l'impossible défié dans la Mort, dont les autres œuvres allaient témoigner, était identique, jusque dans le renoncement, ici peut-être pour la première fois audible, aux séductions antérieures de l'Opéra, saut dans l'inconnu d'une nouvelle dramaturgie, que H. Kupfer aurait pu admirablement traduire sans doute. Nous regretterons d'autant plus qu'il n'ait pas eu l'extrême intuition d'un tel symbole, que la pensée de Valéry sur ses esquisses était dramaturgique et prête à la « tentation d'en faire un théâtre, avec tous les moyens de la mise en scène ». Ce qui peut s'analyser de cette œuvre, de la pensée conceptuelle et des images, en données proches et même au-delà du propos scénique de H. Kupfer, n'est donc pas à entendre en simple structure littéraire. Quand Jean Levaillant évoque la « palpitation de l'**espace multiple** de **la Jeune Parque**, espace multiplié dans sa substance, sa matière, ses lignes, par d'**incessants déplacements de points de vue**, ou qu'il envisage d'analyser l'**aperspectivisme** de Valéry, nous revoyons inévitablement les étonnantes mobilités, multiplicités et ruptures des perspectives des décors de Peter Sykora, autant que si nous ressentons que la Jeune Parque, telle Senta au-dessus de la scène, « se divise et démultiplie son regard à travers des espaces en surplomb »[20].

(à suivre)

NOTES

14. Nous renverrions au moins à Kant, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, ainsi qu'au cours de Sorbonne de E. Souriau sur **les Catégories esthétiques**, paru au C.D.U. Paris, 1956, où se trouve bien précisé un lien du sublime esthétique et de la solution géniale à toute situation d'une issue en apparence impossible, ce qui est le cas.
15. Entre le projet parisien et la version définitive, ce « désir de vivre » du portrait se révèle à ce détail que, d'abord simple médaillon représentant Minna, que porte au cou son père, il devient celui du Hollandais, dont le regard presque vivant envoûte Senta.
16. Voir la revue **Lyrica**, nov. 1975, déjà citée en note 3.
17. Références et citations empruntées à Jean Levaillant, présentation de **la Jeune Parque** et **Poèmes en prose**, NRF, Poésies/Gallimard, 1974.
18. J. Levaillant, op. cit.
19. On consultera aussi à ce sujet : Bruce Pratt, **Rompre le silence - Les premiers états** de la Jeune Parque, Paris, José Corti, 1976.

A nos abonnés : nous les informons que le nº 260 est compris avec le nº 259 JUIN/JUILLET 1979, qui est un numéro couplé.

nOtre discOthèque

par Jean MAILLARD, Hervé MUSSON,
A.M. POZZO di BORGO

• **Toniou War an dachenn 2, Bagad Kemper — 33/30 RIKOU SONER st. KE 3876 M 103.**

Pour le 30ème anniversaire de sa fondation, le célèbre ensemble de cornemuses, bombardes et batterie de Quimper de la **Kevrenn C'hlazig** présente le volume 2 des **Toniou War an dachenn**. Ce Bagad Kemper occupe une position privilégiée parmi les formations d'élite que la Bretagne est en mesure de présenter dans ce genre. Par sa pérennité d'abord: il connut naguère un rival dangereux dans le Bagad de Douarnenez qui semble aujourd'hui bien en sommeil. Son esthétique diffère sensiblement de celles d'ensembles comme ceux de Brest Saint Marc, Rennes et, tout en répondant aux exigences d'une pluralité armoricaine, s'appuie essentiellement sur les valeurs spécifiques de la tradition finistérienne. La première face de cette nouveauté RIKOU SONER présente nombre de prestations des épreuves du championnat de Bretagne de Lorient. L'autre face est consacrée aux programmes des concerts des trois dernières années, avec des thèmes empruntés aussi bien à la tradition bretonne qu'à celles d'Ecosse et d'Irlande. Le goût des consonances parfaites, quartes, quintes, octaves dans les harmonisations est certes dans le goût du jour, avec ses résonances creuses et taillées à vif, comme le diamant. Mais point trop n'en faut et à force d'en user, les harmonisateurs finiront par lasser leurs auditeurs : qu'ils n'oublient pas que les Anglo-saxons ont emprunté aux Celtes les consonances mixtes de tierces et sixtes non tempérées et qu'il y a là tout une technique polyphonique à redécouvrir, parfaitement originale et qui n'a rien à voir avec les douceâtres chants en tierces et sixtes du folklore romantique... Au demeurant, les Bretons... et les musiciens — encore plus ceux qui sont les deux à la fois ! — prendront le plus grand plaisir à l'écoute de cette nouveauté. Elle est diffusée par RIKOU SONER, dont j'ai déjà eu le plaisir d'entretenir nos amis. L'adresse est à Quimper, 6 rue du Sale 29000, téléphone (98) 95.45.82.

• **Le jeu de Daniel — 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 78660 g.u.**

Ce Volume II de la Collection **Mille ans de Musique** présenté par LE CHANT DU MONDE (Vol. I, cf. L'ÉDUCATION MUSICALE de février 1978) est donc essentiellement consacré à ce **Ludus Danielis** composé par les étudiants de Beauvais au XIIème siècle, et qui fut révélé avec magnificence au public français peu après l'édition du texte par Noah Greenberg. L'ensemble New-York Pro Musica était dirigé par le musicologue lui-même et cette interprétation fit l'objet d'un enregistrement allemand de très haute qualité. C'est sensiblement la même transposition moderne, légèrement aménagée, avec évidemment la personnalité différente des interprètes, que nous propose ici LE CHANT DU MONDE. La perception de cette œuvre vieille de huit siècles s'opère de façon assez différente que dans la version allemande et il serait un peu vain de les opposer, soulignant la jeunesse et l'enthousiasme des uns, l'austérité et la rigueur des autres. Mais la musicalité ici et là est profonde, avec une volonté réelle chez les artistes Estoniens de l'ensemble **Hortus Musicus** d'échapper à l'accusation de copie en repensant l'instrumentation proposée naguère par l'Ensemble américain. Ainsi, pour le plus grand intérêt de l'auditeur revit cette musique, témoin de l'aube de notre théâtre européen. A ce titre, la nouveauté LE CHANT DU MONDE intéresse nos discothèques ; mais sa musicalité sera beaucoup plus sensible à nos jeunes que ces considérations archéologiques qui ne l'intéresseront que plus tard.

• **Domenico SCARLATTI, Douze Sinfonie — 30/33 METROPOLE 2599 004 st.**

Les dix-sept **Sinfonie** de Domenico SCARLATTI (1685-1757) ont fait naguère l'objet d'un enregistrement intégral sous la direction d'Henri-Claude Fantapié, par les **Solistes de Paris**. Ces pages charmantes et pleines de musique, ont été récemment révélées par le musicologue Antoine Geoffroy-Dechaume qui en confia la publication, d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale, aux **Éditions françaises de Musique**. Une fois encore, Domenico Scarlatti échappe ainsi aux limites strictes et commodes que semblaient imposer l'imposant répertoire de ses 555 Sonates pour le clavecin ; et ces **Sinfonie** lui réservent une place de choix aux côtés des précurseurs dans l'Histoire de la Symphonie, bien avant Sammartini, aux côtés de Pergolèse et d'Agrell. Choisissant celles qui privilégient son instrument, le hautboïste Jacques Vandeville en a retenu douze qu'il

présente dans cette nouveauté MÉTROPOLE, entouré des musiciens du **Quatuor Arcana** (Dominique Barbier et Hubert Chachereau, Serge Soufflard, Willie Guillaume), de Daniel Fournier (théorbe), Yannick Le Gaillard (clavecin) et Martine Géliot (harpe). Cette jeune marque MÉTROPOLE qui semble ouvrir une voie si originale et sympathique (nous en aurons plus loin confirmation), mérite de retenir l'attention des musiciens, enseignants ou non. Elle est diffusée par Polydor, 2 rue Cavallotti, 75018 Paris.

- **Musique de la Venise secrète pour Quintette de cuivres — 30/33 MÉTROPOLE 2599 003 st.**

Autre nouveauté de cette nouvelle marque MÉTROPOLE qui, sous le masque d'un titre alléchant, ne décevra pas son auditoire. En effet, prestige mis à part, il est rare de trouver une homogénéité, une aussi belle pâte de son, une si parfaite musicalité en un mot dans ce concert baroque proposé par le **Quintette de Cuivres** de l'**Orchestre National de France**. Il s'y trouve des pages variées du XVIème au XVIIIème siècle dont les compositeurs sont Alfonso PRETI (**La bella cacciatrice**), Giovanni GABRIELI (**Canzon terza a 4**), Gioseffo GUAMI (**Canzone per sonar et alla Veneziana**), G. Battista GRILLO (**Capriccio a 4**), Vincenzo BELL'HAVER (**Canzon alla Venezia**) et deux splendides anonymes (**Pavana piana** et **Canzon a tre**). Tomaso ALBINONI (1671-1750) figure avec une belle **Suite** en quatre parties, mais j'attire plus encore l'attention sur la **Canzon quinta** et, surtout, deux somptueux **Ricercare** de ce grand méconnu qu'est Claudio MERULO (1533-1604), dont l'art contrepointique trouve de magnifiques prolongements jusque dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach. On ne peut être que reconnaissant envers les admirables artistes du Quintette de cuivres de l'**Orchestre National de France** qui nous révèlent ce magnifique programme : Pierre Poulin (trompette), Jacques Lecointre (trompette et petite trompette), André Fournier (cor), André Goudenhooft (trombone basse) et Jean Douay (trombone), fondateur de cette belle formation.

Jean MAILLARD

- **Olivier MESSIAEN, L'âme en bourgeon, Poèmes de Cécile Sauvage — ERATO STU 71 104.**

Ce disque, où Messiaen ne marque sa présence que par quelques discrètes improvisations à l'orgue de l'Église de la Trinité dont il est titulaire, constitue un peu une sorte d'hommage à la poésie de Cécile SAUVAGE — mère d'Olivier Messiaen. Gisèle CASADESUS dit les 12 poèmes, tirés de **« L'âme en bourgeon »**, poèmes de la maternité, écrits en 1908, à l'occasion de la naissance du musicien, dont les courtes improvisations prolongent ici la douce poésie, simple et enchantée, dans une sorte d'exaltation. Malgré le peu de place qu'elle occupe, cette musique, il faut en dire l'immense pouvoir de fascination et toute la fantasmagorie qu'elle projette. Les jeux, les multiples couleurs sonores profondément mystiques et visionnaires, illuminent l'ensemble de cet enregistrement qui prend les apparences d'un montage poétique.

- **L'Art du Hautbois — ARION ARN 36 465**

ARION poursuit la publication de cette collection des « ARTS », déjà bien fournie, avec la participation cette fois du hautboïste Jacques VANDEVILLE. Le répertoire couvre les XVIII°- XIXe siècles, mais s'il faut en dire la belle variété, avec des œuvres de GEMINIANI, HAENDEL, TELEMAN, J.-S. BACH, M.-P. DE MONTCLAIR, DONIZETTI et SCHUMANN, le concert n'apparaît pas toujours d'une qualité égale, pour mon goût bien sûr, et malgré la très connue et merveilleuse **1ère romance** en la min. op. 94 de SCHUMANN, le XVIIIe siècle se taille la part du lion, non seulement par le choix des œuvres, mais aussi par la qualité musicale que Jacques VANDEVILLE apporte à son jeu. Tout semble ici beaucoup plus sonnant et plus vrai.

BEETHOVEN. SONATES POUR PIANO. LE CHANT DU MONDE. LDX 78663

Un récital **Richter** constitue toujours un événement musical d'importance. En effet, rarement pianiste s'est autant montré dévoué à son art, avec une sensibilité, une musicalité totale et simple, laissant la musique tout dire sous ses doigts sans qu'elle soit jamais restreinte à quelque niveau que ce soit.

Ainsi ces 3e et 4e Sonates de Beethoven, la première des deux dédiée à Haydn, dont la musique se réfère encore à l'esthétique classique, apparaissent ici avec une éloquence qui fascine. La force, la passion, la fougue, la mélancolie, ou plus simplement la poésie la plus chaude naissent de la musique, avec un equilibre, et un naturel extraordinaire.

TROIS QUATUORS A CORDES FRANÇAIS DE ARTHUR HONEGGER, JACQUES CHAILLEY ET RENÉ JANNONE. Disques du VERSEAU. 10.

Le **Quatuor de Provence**, à la faveur d'une exécution solide et sobre, offre, avec ces trois œuvres, un concert de musique typiquement française dans la concision du discours musical, la recherche des timbres, et par l'impression d'équilibre architectural solidement structuré qui naît de l'audition. Par là, cette musique procède d'une inspiration classique dans ce que la forme particulière au quatuor semble un motif suffisant d'inspiration.

Les 3 œuvres, sans doute d'inégale importance, apparaissent toutes comme des manifestations, des étapes bien vivantes de l'aventure musicale au milieu du XXe siècle. Que ce soit dans le 2e Quatuor d'**A. Honegger**, où la musique baigne dans un univers poétique fait de tension et

d'angoisse, et projette ses accents au-delà des notes, bien après l'audition, ou dans le Quatuor de **J. Chailley**, œuvre de jeunesse qui, et malgré la difficulté du genre, fait preuve d'une belle maîtrise, l'impression directe et rigoureuse du discours musical s'impose par sa netteté et par la valeur de son contenu expressif.

HAENDEL (1685-1759). ACIS ET GALATHÉE. ARGO ZRG 886-7

Haendel écrit, en 1718, à partir d'un masque, cet oratorio, qui compte parmi ses partitions les plus marquantes, alors qu'il vient de se fixer définitivement en Angleterre ; et **Neville Marriner**, à la tête de **l'Academy of Saint Martin in the fields** en donne une interprétation éblouissante. D'un bout à l'autre de l'œuvre, magnifiquement restituée ici grâce à l'excellente gravure du disque, c'est tout un chatoiement sonore plein de sensibilité et de féerie naïve que l'orchestre et les chœurs donnent dans un enthousiasme presque juvénile. L'homogénéité de l'ensemble, tout comme la perfection avec laquelle les 4 solistes — **Jill Gomez** (Galathée), **Robert Tear** (Acis), **Philip Langridge** (Damon) et **Benjamin Luxon** (Polyphemus) —, tiennent leur rôle, contribuent pour la grande part à la réussite de l'ensemble, et la musique, toute de grâce et de simplicité, prend les apparences d'une merveilleuse dentelle. Tout baigne dans une lumière chaleureuse et douce. Un enchantement.

JOANNES OCKEGHEM (1420-1495). MISSA ECCE ANCILLA DOMINI. HARMONIA MUNDI. DEUTSCHE. HM 20 324

L'ensemble **Pro Cantione Antiqua**, le **Collegium Aureum** et l'**Ensemble de vents de musique ancienne de Hambourg**, se sont ici réunis pour exécuter cette messe tout à fait représentative de l'art de **Ockeghem**, dans sa complexité contrapuntique et dans son austérité mystique. Mais bien avant toute considération musicologique, la profondeur et la sincérité de cette interprétation très dense, enregistrée en 1972, place la musique en dehors du temps dans une sorte d'expressionnisme religieux, communicatif et fervent.

Hervé MUSSON

B. BARTOK — Divertimento. L. WEINER Divertimenti. Orchestre de chambre de Budapest - ERATO Stéréo STU 71231.

Juin 1939. **Bartok** se repose en Suisse, chez son ami le chef d'orchestre Paul Sacher et, pour lui, il écrit, en quinze jours, ce chef-d'œuvre, tour à tour intense, lyrique, impétueux, ce miracle d'équilibre joyeux qu'est le « Divertimento pour cordes ». Mais le « Divertimento » à peine achevé, éclate la Seconde guerre mondiale et ce sera, quelques mois après, l'exil aux USA. Cette dernière partition européenne peut être considérée comme un hommage au folklore, car elle introduit, savamment mêlés au génie de Bartok, des mélodies et des rythmes de danses paysannes et même des cadences, sortes d'improvisations à la tzigane. Le dernier mouvement fait appel à la danse pour terminer dans un tourbillon de plus en plus rapide, à la manière des czardas, et c'est alors l'excitante coda qui termine l'œuvre d'éblouissante façon.

« **L'orchestre de chambre Franz Listz** » composé de musiciens de la terre hongroise convient parfaitement pour interpréter, magistralement à notre avis, cette pièce, composée par un homme viscéralement attaché à son pays.

Le disque révèle, en outre, deux des « Divertimenti » de Léo Weiner, musicien contemporain de Bartok et Kodaly, mort en 1960. Ses « divertimenti » pour orchestre sont écrits « d'après de vieilles danses hongroises » ou (toujours selon l'expression de l'auteur) « d'après des mélodies populaires hongroises ».

Un disque intéressant ; bel hommage à la vivante Hongrie et à ses illustres représentants.

STRAVINSKY - L'OISEAU DE FEU. Orchestre du Consertgebouw d'Amsterdam. Dir. : Colin Davis - Philips. Les trésors classiques. 9500 637.

L'époque moderne de l'art chorégraphique est dominée par la « bombe » que firent éclater les ballets russes de Serge DIAGHILEV, dont la réforme consistait à faire du nouveau ballet une synthèse équilibrée de tous les arts et techniques du théâtre, dont la danse ne serait qu'un élément ; à faire éclater les cadres de la danse pure en lui annexant les autres arts. DIAGHILEV eut le grand mérite d'associer à son entreprise des peintres inspirés, des musiciens éminents, et des chorégraphes capables de grande imagination et de grand talent. Dès 1909, sous son impulsion' la compagnie des « Ballets russes » donna les **Sylphides** (ballet de Stravinsky, d'après Chopin) les « **Danses polovtsiennes** » et le « **Prince Igor** », œuvres dans lesquelles le chorégraphe M. Fokine excelle, en attendant la présentation spectaculaire et triomphale de « **L'oiseau de feu** » en juin 1910, réalisée par le triumvirat **Stravinsky - Bakst - Fokine**, bientôt suivie, en 1911, par « **Petrouchka** » et, en 1913, par « **Le Sacre** ».

Les nouveautés harmoniques, orchestrales et rythmiques de « L'oiseau de feu » ne sont plus contestées aujourd'hui. Il est donc normal que tout amateur et, à fortiori, tout professeur de musique soit intéressé par la parution d'un disque consacré à « L'oiseau de feu », surtout quand il s'agit de la présentation intégrale de ce « monument » musical dont on connaît trois versions : celle de 1910 proposée ici, puis celle de 1919 considérablement allégée (puisqu'il ne s'agit plus que d'une suite d'orchestre), et celle, plus consistante, de 1945. Ces deux derniers remaniements ayant été faits par l'auteur lui-même.

La présentation que voici, bénéficie en outre, des procédés récents de l'enregistrement et, de plus, la direction de Colin Davis à la tête du «Concertgebouw» l'Amsterdam offre de sérieuses garanties de musicalité.

FAURÉ - Sonates pour piano et violon - La majeur, op. 13, Mi mineur op. 108 - Anne Queffelec - Pierre Amoyal - Erato STU 71195.

On connaît l'amour de Fauré pour la musique de chambre car c'est vraiment dans ce domaine qu'il se réalise pleinement, qu'il trouve la meilleure expression de sa pensée. « Celle-ci, dit **Claude Rostand**, se satisfait de plus d'intimité profonde que d'extériorisation brillante et bruyante. Ce qu'elle a à nous communiquer, elle ne le dit qu'avec réserve et pudeur, sans se livrer complètement, et sans l'éclat, cher aux romantiques. »

Nombreux ont été les enregistrements de cette œuvre de jeunesse qu'est la **Sonate** en **La majeur op. 13** pour violon et piano, qui date de 1875. Chacun, bien sûr, garde le souvenir de l'enregistrement réalisé par **Thibaud et Cortot**, ou celui, plus récent, de **Dumay et Collard** ; mais il faut avouer que nous retrouvons dans l'interprétation d'**Anne Queffelec** et de **Pierre Amoyal** les qualités essentielles du style de Fauré, et, en particulier, de la construction de cette sonate dans laquelle Saint-Saëns voyait « tout ce qui peut séduire les délicats : la nouveauté des formes, la recherche des modulations, des sonorités curieuses, l'emploi des rythmes les plus imprévus... un charme qui enveloppe l'œuvre entière... les hardiesses toujours inattendues. »

Nous retrouvons en effet (notamment dans l'Andante), l'enchantement, l'épanouissement du chant toujours présent et, dans le troisième mouvement, la jeunesse, la légèreté, le rebondissement, la grâce que l'on souhaitait.

La Deuxième Sonate, œuvre de maturité puisqu'elle date de 1916, a gagné en intensité, en dépouillement d'écriture, souvent linéaire et contrapunctique, pour atteindre parfois une sérénité parfaite. Elle met en relief le chemin parcouru entre ces deux œuvres, séparées par quarante ans d'évolution. Un beau disque.

Nocolaï RIMSKI-KORSAKOV - « Sinfonietta sur des thèmes russes op. 31 » — « Sadko, Tableau musical op. 5 » « Ouverture sur des thèmes russes op. 28 ». Orchestre symphonique de la Radio russe. dir : Maxime Chostakovitch LE CHANT DU MONDE - LDX 78 667 G.U.

Hommage à la Russie éternelle, à ses chants, à ses danses, transcendés par l'un des plus ardents défenseurs de son folklore profond, l'un des plus remarquables musiciens du « puissant petit tas », c'est-à-dire du « Groupe des 5 » : **Rimski-Korsakov**. Ce porte-flambeau de la musique russe pensait que les éléments essentiels de la musique, même savante, ses sources d'inspiration sont dans les nations, dans les peuples, et qu'il fallait donc composer des œuvres de caractère national. Rimski-Korsakov a su, en effet, vulgariser les trésors inestimables de son folklore, en particulier grâce aux œuvres présentées ici par le « Chant du Monde » : l'**Ouverture sur des thèmes russes op. 28 »**, œuvre de jeunesse (1866), « **Sadko** », poème symphonique puissamment coloré où Rimski s'affirme comme l'un des grands maîtres de l'orchestration, où l'on trouve déjà les germes de l'opéra du même titre qui paraîtra plus tard, et la « **Sinfonietta sur des thèmes russes** » en La mineur qui date de 1884. Ces trois œuvres, révélatrices de l'attachement de **Rimski-Korsakov** à sa terre natale et de sa personnalité hors du commun, sont loin d'avoir la notoriété qu'elles devraient avoir. A écouter.

o **Avis de Concours**

« L'Académie de Musique de la Principauté de Monaco, organise un concours pour le recrutement de :
1) Un professeur de piano (temps partiel de 12 heures hebdomadaires la 1ère année).
2) Un professeur de chant.

Les personnes intéressées par ces emplois à temps partiel (12 heures d'enseignement par semaine), devront posséder une expérience certaine dans l'enseignement du chant sanctionnée, si possible par un certificat d'aptitude.

Les personnes retenues devront satisfaire à un concours dont les modalités seront communiquées en temps opportun.

Les dossiers de candidature devront être adressés au Secrétariat Général de la Mairie, dans les huit jours, et comporter les pièces suivantes :
Une demande sur timbre - deux extraits de l'acte de naissance - un certificat de nationalité - un extrait du casier judiciaire de moins de trois mois de date - un certificat de bonnes vie et mœurs - une copie certifiée conforme des titres et références présentés.

L'admission à ces postes sera prononcée conformément à la législation relative aux emplois publics et aux dispositions prévues par le Règlement Général de l'Académie.